

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
НТК «Драматургія», «Brecht-Zentrum»

Академія мистецтв м. Берлін
Архів Бертольта Брехта

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС

Brecht-Heft

Статті • Доповіді • Есе

**Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 4**

*Видання виходить за фінансової підтримки
ПрАТ «Ліктрави» м. Житомир та «Мартін Байер Груп»
Die Herausgabe des Heftes wurde unterstützt
von der PrAG „Liktravy“ und „Martin Bauer Group“*

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея та шеф-редактор: доктор філологічних наук, професор Чирков О. С.

Відповідальні редактори: Закалюжний Л. В., Ліпісівський М. Л.

Редакційна колегія

Білоус П. В. – доктор філологічних наук, професор (Україна)

Бондарева О. Є. – доктор філологічних наук, професор (Україна)

Віцисла Е. – доктор філологічних наук (Німеччина)

Гіллесгайм Ю. – доктор філологічних наук (Німеччина)

Головчинер В. Є. – доктор філологічних наук, професор (Росія)

Горпенко В. Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Україна)

Люе І. фон дер – доктор філологічних наук, професор (Німеччина)

Мойсієнко В. М. – доктор філологічних наук, професор (Україна)

Мироненко Л. А. – доктор філологічних наук, професор (Україна)

Рихло П. В. – доктор філологічних наук, професор (Україна)

Удалов В. Л. – доктор філологічних наук, професор (Україна)

Шевчик Б.Г. – доктор філологічних наук, професор (Польща)

Рецензенти:

Галич О. А. – доктор філологічних наук, професор Рівненського гуманітарного університету.

Назарець В. М. – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені Степана Дем'янчука.

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 4 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Віцисла Е. та ін. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014. – 162 с. (Укр., нім. та рос. мовами).

УДК 821.112.2 - 2.09 (430)
ББК 83.3 (Нім)

ЗМІСТ

Вступне слово.....	7
BRECHT INTERNATIONAL	
Андреа Бартль. «І сміх, і гріх.» Трагікомічне в творах Франка Ведекінда та юного Бертольта Брехта / Пер. І. О. Тараби	9
Гельмут Коопман. Завжди проти! Напади Брехта на все буржуазне і на оперу / Пер. М. С. Мальченка.....	9
Гельмут Коопман. Брехт й Інше. Лірика ранньої еміграції.	9
Гізела Курпанік-Маліновська. Тоталітаризм в Німеччині і п'єса-парабола Бертольта Брехта «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» / Пер. О. І. Анхима.....	9
Йоахім Лукчесі. Замість «навчальної п'єси» «театр майбутнього»? «Захід» Брехта й Айслера	17
Кароліне Шпренгер. Про делікатне торування шляху. Брехт у 50-х рр. / Пер. М. І. Бараняк.....	17
Франк Д. Вагнер. Брехт як філософ.	17
Ердмут Віцисла. Новий театр з новим змістом у Європі. Візитна картка Брехта для Берліну / Пер. С. Ф. Соколовської	17

БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

Бертольт Брехт. Содат з Ла-Сьйота/ Пер. Юлії Микитюк
Бертольт Брехт. Непристойна стара / Пер. Юлії Микитюк

ЗУСТРІЧІ З БРЕХТОМ

Кете Рюліке. Брехт не буде вчитися в Ульбрехта, як писати / Пер.М. Л. Лінісівіцького 104

БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ

Юрген Гілесгайм. «Бертольд Ойген». Брехт виходить на сцену: про шкільну газету «Врожай» (1913/ 1914 рр) ..	19
Гельмут Коопман. Завжди проти! Напади Брехта на все буржуазне і на оперу / Пер. М. С. Мальченка.....	151
Кароліне Шпренгер. Аугсбург у творах молодого Брехта. / Пер. М. І. Бараняк	151
Ліліана Тіман. Фронтові записки: Брехт в Першій світовій війні / Пер. Л. О. Федоренко.....	151
Авраменко П.М. Драматургія: до питання термінології	151
Анхим О.І. Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon» Гельмута Байерля як спроба осмислення власного творчого доробку	
Король Є. О. Рецепція історії в романі Б.Брехта «Діла пана Юлія Цезаря»	162
Тараба І. О. Концептуалізація тілесності в ліриці Б. Брехта (на прикладі віршів «Vom Klettern in Bäumen» та «Vom Schwimmen in Seen und Flüssen»)	
Федоренко Л.О. Х. МЮЛЛЕР VS. В. ШЕКСПІР: «ГАМЛЕТ-МАШИНА» ЯК АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ПОСТДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ	

INHALT

Vorwort.....	5
BRECHT INTERNATIONAL	
Andrea Bartl., „Der Mund möchte lachen, das Auge weinen.“ Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht / Übersetzt von Iryna Taraba	7
Helmut Koopmann. Brecht und das Andere. Zur Lyrik des frühen Exils.....	7
Gizela Kurpanik-Malinowska. Totalitarismus in Deutschland und Brechts Parabelstück „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ / Übersetzt von Olexiy Ankhym.....	10
Ana Kugli. „Was ein Mann ist, kommt durch.“ Männerbilder im Werk Bertolt Brechts	10
Joachim Lucchesi. Statt Lehrstück: „Theater der Zukunft“? Die Maßnahme Brechts und Eislers.....	10
Karoline Sprenger. Vom subtilen Gebrauch der Ellenbögen. Brecht in den Fünfzigern. / Übersetzt von Maria Baraniak.....	
Frank D. Wagner. Brecht als Philosoph	10
Erdmut Wizisla. Neues Theater mit neuen Inhalten in Europa. Brechts Visitenkarte für Berlin.....	10

BRECHT AUF UKRAINISCH

Bertolt Brecht. Der Soldat von La Ciotat. / Übersetzt von Yulia Mykytiuk.....	19
Bertolt Brecht. Die unwürdige Greisin / Übersetzt von Yulia Mykytiuk	15 S

BEGEGNUNGEN MIT BRECHT

Käthe Rühlicke. Brecht will nicht bei Ulbricht lernen, wie man dichtet / *Übersetzt von Mykola Lipisivitskyi*

BRECHTSCHES LESUNGEN

Jürgen Hillesheim. „Berthold Eugen“ Brecht betritt die Bühne. Zur Schülerzeitschrift Die Ernte (1913/14)	19
Helmut Koopmann. Immer dagegen! Brechts Attacken auf alles Bürgerliche und die Oper / <i>Übersetzt von Mykhailo Malchenko</i>	61
Karoline Sprenger: Augsburg im Werk des jungen Brecht / <i>Übersetzt von Maria Baraniak</i>	
Iliane Thiemann- Dichteritis an der Heimatfront. Der junge Brecht im Ersten Weltkrieg	19
Petro Avramenko. Zum Begriff der Dramaturgie	19
Olexiy Ankhym. Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon» von Helmut Bayerl als ein Versuch der Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk	
Yevgenia Korol. Die Rezeption der Geschichte in Brechts Roman „Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar“	162
Iryna Taraba. Die Konzeptualisierung des Leiblichen in Brechts Lyrik (anhand von Gedichten «Vom Klettern in Bäumen» und «Vom Schwimmen in Seen und Flüssen»)	
Laryssa Fedorenko. Müller vs. W. Shakespeare: „Die Hamlet-Maschine“ als eine Autorenkonzeption des postdramatischen Theaters	

ВСТУПНЕ СЛОВО

ШАНОВНІ ЧИТАЧІ!

На сторінках четвертого номера ви зможете прочитати доповіді, які були виголошені учасниками міжнародної наукової конференції VI Брехтівські драматургічні читання – «Брехт понад канонами», а також переклади статей наших німецьких колег й оригінальних творів Бертольта Брехта.

Видання четвертого номера «Брехтівського часопису» стало можливим завдяки меценатській діяльності ПрАТ «Ліктрави» та «Martin Bauer Group», а також добрій волі видавництва «Зуркамп» (Німеччина) і спадкоємців Бертольта Брехта, які безкоштовно надали дозвіл на публікацію українських перекладів низки творів Брехта.

Серед тих, хто сприяє розвитку брехтознавства в Україні, передусім хотілося б назвати ім'я директора Брехтівського архіву (м. Берлін) д-ра Ермута Віцісли і керівника Брехтівського науково-дослідного центру м. Аугсбург д-ра Юргена Гіллесгайма. Саме завдяки їх підтримці «Брехт-Центр» в Житомирі не тільки поповнює свою бібліотеку новими виданнями з брехтознавства, але й збагачується новими дослідницькими ідеями.

Ми висловлюємо щирі подяки ректору Житомирського університету проф. Сауху П. Ю., директору ННІ іноземної філології проф. Сингаївській А. В., директору ПрАТ «Ліктрави» Пинзару Ю. В. за допомогу та створення комфортних умов для роботи науково-творчого комплексу «Драматургія», структурним підрозділом якого і є «Брехт-Центр». Ними керує розуміння того, що інтелект України дня завтрашнього має творитися вже сьогодні.

Dies diem docet.

**Доктор філологічних наук,
професор, академік АН ВО України
Чирков О. С.**

VORWORT

LIEBE LESER!

Auf den Seiten des vierten *Brecht-Hefts* können Sie die Texte der Vorträge von der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz – VI. Brechtsche Lesungen «*Brecht über die Kanons hinweg*» sowie auch ukrainische Übersetzungen der Artikel von unseren deutschen Kollegen und der eigenen Werken von Bertolt Brecht.

Die Herausgabe des vierten *Brecht-Hefts* wurde dank der Unterstützung von der PrAG *Liktravy* und *Martin Bauer Group* möglich. Wir fühlen uns auch Brecht-Erben und dem Suhrkamp-Verlag zu Dank verpflichtet für die großzügige Genehmigung der kostenlosen Publikation der ukrainischen Übersetzungen von einigen Brechts Werken.

Unter den Förderern der Brecht-Forschung in der Ukraine möchte ich den Namen vom Direktor des Bertolt-Brecht-Archivs und des Walter-Benjamin-Archivs in Berlin Herrn Dr. Erdmut Wizisla und den Namen vom Leiter der Brecht-Forschungsstätte in Augsburg Herrn Dr. Jürgen Hillesheim erwähnen. Gerade dank ihrer Unterstützung freut sich das Brecht-Zentrum in Zhytomyr nicht nur über Neuerscheinungen in der Brechtforschung, sondern auch über neue Forschungsideen.

Wir möchten auch unseren herzlichen Dank an den Rektor der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr Herrn Prof., Dr. Petro Sauch, die Direktorin des Instituts für Fremdsprachenphilologie Frau Prof., Dr. Angelina Syngaivska, den Direktor der PrAG *Liktravy* Herrn Yuri Pinzaru für ihre entscheidende Unterstützung bei der Herstellung der günstigen Bedingungen für die Arbeit des Wissenschaftlich-künstlerischen Komplexes *Dramatik* äußern, dessen Bestandteil auch das *Brecht-Zentrum* ist. Sie handeln mit dem Verständnis dafür, dass die Intelligenz in der Ukraine von morgen schon heute entwickelt wird.

Dies diem docet.

**Prof., Dr. Olexandr Chirkov,
Mitglied der Akademie der Wissenschaften
der Hochschulausbildung der Ukraine.**

**BRECHT
INTERNATIONAL**

*Prof., Dr. Andrea Bartl
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
(Deutschland)*

„Der Mund möchte lachen, das Auge weinen.“

Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht

Wer sich auf die Suche nach den prägenden Kunsterfahrungen des jungen Brecht macht, kommt an einem skurrilen Dreier-Rat nicht vorbei: Karl Valentin, Charlie Chaplin und Frank Wedekind. Es ist ein Triumvirat des Tragikomischen, das Brechts Frühwerk bestimmt. So schreibt Brecht 1922, in der Hochphase auch seiner Wedekind-Rezeption, über Karl Valentin:

[Wenn er] in irgendeinem lärmenden Bierrestaurant todernst zwischen die zweifelhaften Geräuschen der Bierdeckel, Sängerinnen, Stuhlbeine trat, hatte man sofort das scharfe Gefühl, daß dieser Mensch keine Witze machen würde. Er ist selbst ein Witz. Dieser Mensch ist ein durchaus komplizierter, blutiger Witz.

Über den „Witz und seine Sippe“ und damit über die spezifische Wirkungsambivalenz seiner eigenen Texte räsonierte Frank Wedekind einmal: „Der Mund möchte lachen, das Auge weinen.“ Wie die Valentinaden und Chaplins Szenen sind Wedekinds Stücke durchweg Tragikomödien; Bertolt Brecht teilte diese Vorliebe für die Grauzone der heiteren Melancholie und unernsten Verzweiflung.

Insbesondere Wedekinds Einfluss auf den jungen Brecht ist demnach nicht zu unterschätzen. Während die Wedekind-Lektüre Brechts bis zu einem gewissen Grade belegbar ist – so hielt Brecht spätestens 1921 eine umfangreiche Wedekind-Ausgabe in Händen, in Baal wird Wedekind augenzwinkernd als mögliches Vorbild für die Gedichte des Protagonisten genannt –, konnten konkrete Wirkungen des Älteren auf das Werk des Jüngeren bislang jedoch kaum fixiert werden. Jürgen Hillesheim gelang es freilich jüngst, deutliche Wedekind-Spuren in Brechts Frühwerk nachzuweisen, wobei sich diese Fährten in der Nietzsche-Rezeption beider Autoren treffen: Brechts Philosophisches Tanzlied von 1918 variiert Nietzsches Thema des Tanzes als Bild des Lebens und der Leichtigkeit mit Hinblick auf Wedekinds Lautenlied Erdgeist. Wedekinds und Brechts Gedichte verbindet das Motiv des Tanzens über die Gräber, das in beiden Texten als provokanter Schlusspunkt gesetzt wird – ein Motiv übrigens, das (in abgewandelter Form) sowohl in Wedekinds Frühlings

Erwachen als auch in Brechts Baal und Trommeln in der Nacht eingegangen ist. Diese drei Dramen verbindet zudem ein Aspekt, der das dramatische Werk Wedekinds wie Brechts maßgeblich prägt: das Tragikomische, das allerdings in der relevanten Literatur deutlich unterrepräsentiert ist. Neben kürzeren Abrissen und Einzeldarstellungen sind es einzig die beiden älteren Darstellungen Karl S. Guthkes aus den 1960er Jahren, die Pionierarbeit zur Würdigung des Tragikomischen leisteten, jedoch heute dringend kritisch revidiert werden müssen. Bevor daher auf das spezifisch Tragikomische im Werk Wedekinds und Brechts näher eingegangen und dort eine mögliche palimpsestartige Überschreibung sichtbar gemacht werden kann, soll an dieser Stelle das Unmögliche versucht werden: eine Arbeitsdefinition des Tragikomischen zu liefern, dessen Wesen sich eigentlich jeder klaren Begriffsbestimmung entzieht.

Das Tragikomische. Erkundungen eines dritten Bereiches

Dass das Tragikomische schwer, ja unmöglich zu definieren ist, wurde mittlerweile zum Topos der Forschungsliteratur über diesen Gegenstand. Unterschiedliche Bestimmungsversuche trafen sich stets in dem Minimalkonsens, das Tragikomische konstituierte sich als Mischung des Tragischen und des Komischen, oder wie es schon Georg Lukács in seiner Kritik des Tragikomischen formulierte: Die Tragikomödie ist „die Kunstgattung, deren Wesen darauf beruht, daß ein sich vor uns abspielendes Geschehen gleichzeitig und untrennbar komisch und tragisch ist.“ Wie gestaltet sich jedoch diese Mischung – als synthetisches Ganzes, als brüchiges Nebeneinander des Heterogenen, als spannungsreiche Frontstellung des Unvereinbaren? Sind die Elemente des Komischen und Tragischen in der Tat „gleichzeitig und untrennbar“ aneinander gekoppelt? Damit wird ein rezeptionsästhetisches Problem angesprochen, das in der Geschichte der Tragikomödie ebenso kontrovers und hartnäckig diskutiert wurde wie die Definitionsfrage. Die Unbestimmbarkeit und

Wirkungsambivalenz des Tragikomischen werden allerdings unmittelbar von seinen charakteristischen Wesensmerkmalen verursacht, basiert es doch auf dem Sich-Entziehen und dem Changieren zwischen den Gattungen. Damit ist, auf die Geschichte der Tragikomödie bezogen, eine terminologische Unschärfe zu beobachten, die das Stichwort „Tragikomödie“ als Sammelbecken für eine Vielzahl von dramatischen Sonderformen jenseits einer regelorientierten tragischen und komischen Ausprägung nutzt. Angesichts vieler Stücke der Moderne, die komische oder gar groteske Stil- und Handlungselemente in tragische integrieren oder umgekehrt, scheint eine Scheidung in Tragik und Komik gar hinfällig zu werden. Statt jedoch das Tragikomische als dritten Bereich neben diesen Sektoren – oder genauer: als Grenzzone zwischen beiden – ernst zu nehmen, werden nach wie vor häufig die relevanten Werke in Tragödie und Komödie klassifiziert bzw. zumeist unter die Gattung der Komödie subsumiert. Das gilt im Besonderen für die Stücke Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht. Die Tragikomödie führt somit ein paradoxes Leben: Sie fehlt in vielen Poetiken, Dramentheorien und literaturwissenschaftlichen Abhandlungen mancher Epochen und stellt doch eine der innovativsten Gattungen der deutschen Literatur dar. Solche Irritationen bestimmen von Anbeginn an ihre Geschichte und ‚Identität‘. Sie ist ein Bastard, eine hybride Mischform, zu deren Grundprinzipien Regelverstöße, Grenzüberschreitungen und die Zusammenführung heterogener Elemente zählen. Das macht diese Gattung bzw. deren tragikomische Einzelelemente allerdings literarhistorisch, kulturtheoretisch und anthropologisch interessant, denn das Tragikomische kann als Phänomen des Dritten, Indikator und Faktor kultu-reller Transformationsprozesse sowie Kennzeichen der Moderne betrachtet werden.

Es verweigert sich einer klaren, zweipoligen Kategorisierung in Komisches und Tragisches und etabliert dadurch als „Figur des Dritten“ eine Grauzone der Unein-deutigkeit und Kreativität, die kulturelle Verfestigungen aufbricht und dynamisiert. Zu den binären kulturellen Ordnungsstrukturen A versus B tritt C als Faktor der Differenz, der einerseits die Gegensätze von A und B ermöglicht, andererseits die darauf basierenden, stati-schen (kulturell-kollektiven wie individuellen) Identitätskon-zepte in Frage stellt. Die wirkungsästhetische Folge ist ein großes Maß an Irritation, wird der Zuschauer doch einer radikalen Verwirrung bekannter ordnungsstiftender und identitätsbildender Muster (Gut/Böse, Eigenes/Fremdes, Komisches/Tragisches etc.) ausgesetzt: beispielsweise der Sanktionierung von kollektiv definierten Normen im positiven Ende der Komödie oder der affektiven, kathartisch reinigenden Teilnahme am Scheitern des tragischen Helden. Seh- und Handlungsgewohnheiten werden durch das Tragikomische torpediert, einge-spielte Rezeptionsprozesse aus den Angeln gehoben.

Die Geschichte der Tragikomödie ist folglich eine Geschichte der Subversion und Regelübertretung, die,

wenn nicht eine Revolution der Logik, so doch punktuell eine Veränderung eingefahrener, denklogischer Muster zur Folge haben kann. Ihre Sprengkraft, ihr Irritations- und Provokationspotential wurde insbesondere von Autoren genutzt, deren Selbstentwurf als Dichter die Attitüde des Bürgerschrecks und Provokateurs beinhaltete – nicht zuletzt Autoren wie Frank Wedekind und Bertolt Brecht. Ob mit oder ohne direkte politisch-agitatorische Intention wird mit dem Tragikomischen in der soeben definierten Ausprägung doch eine oppositionelle Grundhaltung verbunden. Lenz, Büchner und Dürrenmatt – um nur drei Beispiele wichtiger Verfasser von Tragikomödien zu nennen – nutzten diese Gattung und deren subversive Distorsion dramentheoretischer und wirkungsästhetischer Ordnungsmuster mit durchaus sozialkritischer Wirkungsabsicht. Dabei entsteht das spezifische Ineinander von Tragik und Komik häufig aus den gezeigten Konflikten innerhalb einer Figur und zwischen mehreren Figuren bzw. von Identitäts- und Rollenentwürfen, die mit psychologischem, soziologischem und kulturtheoretischem Interesse diagnostiziert werden. Das Tragikomische äußert daher durchaus Kritik an den jeweiligen kollektiven und individuellen Selbstbildern, allerdings ohne dieser Kritik eine eindeutige, didaktisch vermittelte Aussage gegenüberzustellen. Der Tragikomödie darf jedoch nicht von vornherein Pessimismus oder Gleichgültigkeit, ein nihilistisches Laissez-faire unterstellt werden. Auch läuft nicht alles, wie Menemeier konstatiert, „auf ein universelles Scheitern, auf absolute Katastrophe hinaus.“ Die Offenheit und Unbestimmtheit des Endes in der Tragikomödie bzw. von tragikomischen Stil- und Handlungszügen lässt, im Gegenteil, Raum für Kreativität und produziert durch das Aufbrechen üblicher Darstellungsformen möglicherweise Impulse für eine Neuerung, die einer Ästhetik des Heterogenen und Gegensätzlichen, einer Dramaturgie des Nebeneinanders und des Flüchtigen entspringt.

Die Ästhetik, wie sie sich in der Gattung der Tragikomödie zeigt, häuft sich signifikant in Phasen, in denen sich kulturelle Systeme grundlegend wandeln. Das Tragikomische ist somit Begleiter von Epochenübergängen: beispielsweise am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts, an der Jahrhundertwende 1900 oder zu Zeiten des Ersten Weltkriegs und der Weimarer Republik bis zum Ausbruch des Nationalsozialismus entstehen viele Tragikomödien. Das Tragikomische lässt sich daher als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse analysieren. Sein gehäuftes Auftreten zeigt im Kleinen kulturelle Wandlungssyn-drome an und trägt ebenfalls mit Nadelstichen (zu-mindest in idealtypischer Wirkung) zu einer Fortsetzung sowie Dynamisierung dieser Veränderungen bei. Dass Ende des 18. Jahrhunderts – der Geburts- und ersten Hochphase der Tragikomödie in der deutschen Literatur – mit Lessings gemischten Charakteren und tragikomischen Stücken wie Minna von Barnhelm, mit den comédies larmoyantes, Verskomödien und

bürgerlichen Trauerspielen die an einer einseitigen Aristoteles-Rezeption und dem französischen Klassizismus ausgerichtete, von Gottsched explizit definierte Scheidelinie des Komischen und Tragischen von beiden Seiten überschritten wird, korrespondiert mit den umfassenden geistes-, sozial- und kulturgeschichtlichen Umwälzungen jener Ära. Sie ist eine von mehreren Modernisierungsphasen, in denen sich durch das Tragikomische oft ein Zeitgefühl der Heteronomie, Ohnmacht und erlittenen „relativistische[n] Standpunktlosigkeit“ äußert. Angesichts dieses Sinn- und Ordnungsverlusts, der für Modernisierungsschübe als charakteristisch anzusehen ist, erscheint mitunter die Restituierung einer sinnvollen Ordnung am Ende der traditionellen Komödie oder die positive Katharsis in der Tragödie fragwürdig. Wird die Welt als komplexes, möglicherweise gar chaotisches Nebeneinander konkurrierender ‚Wahrheiten‘ erlebt, gerät die Gattung der Tragikomödie ins Blickfeld. Das Tragikomische kann somit als ein Kennzeichen der Moderne angesehen werden; seine Geschichte und die Entwicklung der Moderne verlaufen über weite Räume hinweg parallel. Das betrifft auch das frühe 20. Jahrhundert, die Entstehungszeit der Werke Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht.

Wie lässt sich das Tragikomische – unter den Einschränkungen seiner prinzipiellen Unbestimmbarkeit – definieren? Es ist, alles zusammengefasst, ein spannungsvolles Nebeneinander komischer und tragischer Elemente, die sich nicht in ein harmonisches, zentralistisch geordnetes Ganzes auflösen lassen. Das Tragikomische changiert vielmehr und überschreitet beständig die Scheidelinie zwischen den Gegensätzen, wodurch eine Mischform entsteht, die im Zuschauer ambivalente Reaktionen verursacht und erhebliches Irritations- sowie Innovationspotential birgt. Die Gattung ist daher mit durchaus oppositionellen Zügen versehen, der Regelverstoß ist für sie konstitutiv. Neben mannigfachen Techniken zur Verbindung von Komik und Tragik wird das Tragikomische oft von Kommentator-Figuren vermittelt, die episch das Geschehen auslegen und dadurch das Komische in der Tragik oder das Tragische in der Komik herausarbeiten. Diese Technik wird für Wedekind und Brecht wichtig werden. Mit der eben entwickelten Definition des Tragikomischen werden die Grenzen zu Travestie und Melodram fließend, und diesen Grenzbereich besiedeln neuerlich die Stücke Wedekinds und des jungen Brecht. Beider Werke treffen sich zudem in der Verwendung des Grotesken, das als Konzentrat oder Katalysator des Tragikomischen gelten kann.

Das Groteske ist dabei mehr als ein synonyme, „konkurrierender Begriff“ zum Tragikomischen, sondern, von der Wirkungsästhetik, strukturellen Zusammensetzung und kulturellen Funktion her betrachtet, dessen wohl radikalste Ausprägung. So negiert das Groteske gleichfalls klassizistische Ideale von Formstrenge, Harmonie, logisch-sinnvoller Konstruktion und mimetischer Reproduktion der

Natur, indem es in einem irritierenden Wechselspiel aus Realistik und Phantastik die Grenze zu Phantasie, Traum und Vision überschreitet. Das lässt sich insbesondere in expressionistischen Texten beobachten, die Wedekind mit seiner Ästhetik literarhistorisch vorbereitet und denen sich das Frühwerk Brechts in manchem verpflichtet zeigt. Die Wirkungsambivalenz und Verstörung, die durch das Groteske entstehen, resultieren aus seinem wichtigsten Strukturprinzip, das auch das Strukturprinzip des Tragikomischen ist: der Vermischung bzw. spannungsreichen Kombination heterogener Elemente. Sie führt den Leser in eine verkehrte, bedrohlich verfremdete Welt, in der Tragisches und Komisches aufeinanderprallen, und spiegelt eine zerbrochene Ordnung, deren Restituierung oder wenigstens Reflexion auf der Basis rationaler, binär operierender Ordnungssysteme scheitern muss. Eine eindeutige Interpretierbarkeit, ein Sinnangebot, ein statisches Identitätskonzept wird vom Grotesken hintertrieben. Die charakteristische Rezeption des Grotesken evoziert so (zwischen den Extremen des Lachens und des Grauens) Ohnmachtsgefühle, Orientierungs- und Kontrollverlust. Michail Bachtin betont zudem das Thema der Körperlichkeit und Sexualität in einer Kultur – des Leibes, der im Grotesken seine klassizistische, bürgerliche Verdrängung konterkarierte und zu einem überindividuellen Konnex von Leben und Tod finde. Auf Wedekinds und Brechts Lebens- und Körperethik, die sich im Tragikomischen wie Grotesken etwa der Stücke *Frühlings Erwachen* und *Baal* Bahn bricht, ist eine solche Definition des Grotesken treffend anzuwenden.

Das Tragikomische blickt folglich auf eine lange Geschichte theoretischer Reflexionen und literarischer Realisierungen zurück, die zu skizzieren den Rahmen dieser Betrachtungen sprengen würde. Insbesondere die Jahrhundertwende 1900 und die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts zeigen vielfältige Spielarten der Mischung aus Heiterkeit und Melancholie. Die fehlende Teilhabe an Leben, Natur und Liebe verursacht Schnitzlers Anatol tiefe Schwermut und zugleich eine ironisch-distanzierte Beobachterperspektive. Er folgt der Idee eines ephemeren, nur im individuell-impressionistischen Empfinden verankerten Glücks und lebt in einer Welt der konturlosen, fließenden Übergänge, die eine Scheidung in Tragik und Komik nicht zulassen. Eine verwandte und doch sehr unterschiedliche Variante des Tragikomischen zeigt sich in den Dramen des Expressionismus wie etwa Sternheims *Die Hose*; dort changiert die Hauptfigur Theobald Maske ebenfalls zwischen komischen und tragischen Zügen, genauer: zwischen Bürgersatire und vitaler Egozentrik. Der Zuschauer wechselt mit ihm in seinen Empfindungen zwischen Grauen und Identifikation, zwischen Abwehr und Sympathie. Allerdings steigert sich das Tragikomische in dieser Figur – im Vergleich zu Anatol – von piano zu dissonantem crescendo. Das Groteske und Verzernte ist wesentliches Merkmal expressionistischer Tragikomik, die in Wedekinds und Brechts Werk Art-

verwandtes findet. Auch im Naturalismus wird das Tragikomische mit Protest gegen bürgerlich-etablierte Literaturformen der Gründerzeit verbunden. In naturalistischer Annäherung an das komplexe Leben der Großstadt ereignet sich etwa in Hauptmanns Ratten Komisches und Tragisches in unmittelbarer Nachbarschaft. Die Determiniertheit der Figuren macht weder eine Entwicklung hin zur tragischen Autonomie noch ein distanziertes Verlachen ihrer Handlungen möglich. In dieser Vielfalt des Tragikomischen um 1900 ist nun Frank Wedekinds spezifische Dramatik zu positionieren.

„Als Tragikomödien habe ich meine sämtlichen Sachen gedacht.“ Frank Wedekinds Ästhetik des Tragikomischen anhand seiner „Kindertragödie“ *Frühlings Erwachen*

„Er erzeugte in einem hin, Grausen und Gelächter,“ schrieb Heinrich Mann rückblickend über seinen Freund Frank Wedekind, und die ambivalente Wirkung, die Heinrich Mann bemerkt, ist symptomatisch für Wedekinds Dichtung. Sie wird vom Tragikomischen bestimmt; bezogen auf seine Dramen, kann Wedekind als einer der wichtigsten Verfasser von Tragikomödien um 1900 gewertet werden. In Einaktern wie dem Kammersänger trifft die komödiantisch-satirische Figur Gerardo, ein egozentrischer, erfolgreicher Künstler ohne Idealismus, auf seine tragischen ‚Opfer‘ Düring (der von der Kunst durchdrungene, daran scheiternde Künstler) und Helene (die Gerardo bedingungslos folgt und sich schließlich tötet), wobei sich die Sphären am Ende mischen: Gerardo wird gleichfalls als Opfer seiner Kontrakte und Termine dargestellt, wohingegen Düring in seiner Besessenheit und seinem Dilettantismus lächerlich wirkt. Auch Helenes Liebe zu Gerardo erweist sich als Verblendung und Hörigkeit. Wie Lulu selbst zwischen Opfer und Täterin changiert und sich in Erdgeist und in der Büchse der Pandora beständig einer Festlegung entzieht, ja trotz ihrer Körperlichkeit gleichsam weiße Fläche bleibt, oszilliert die Wirkung der Lulu-Dramen zwischen tragödientypischer Anteilnahme am Scheitern der Figuren und komödientypischer Distanz. Neben dem Grotesken dieser Texte als erster Spielart des Tragikomischen bei Wedekind führt ein Stück wie *Der Marquis von Keith* eine zweite durch: die Verquickung von satirisch dargestelltem und idealisiertem Abenteuer- sowie Dandytum, die lächelnde Melancholie oder melancholische Komik Schnitzler’scher Helden. Die Gegensätze – personifiziert in Keith und Scholz – lösen sich zum Ende des Stückes hin auf bzw. verkehren sich, sodass eine irritierende Grauzone entsteht, die die Orientierungsraster des Zuschauers zerstört. Eine dritte Variante des Tragikomischen betrifft das für Wedekinds Werk charakteristische brüchige Collagieren von Zitaten und Topoi, die häufig mit ihrem Gegenteil in Interaktion gebracht werden: komödiantisch-burleske Figuren erleiden ein tragisches Schicksal oder tragische Entwicklungen verquickten sich mit den

Späßen des Harlekins. König Nicolo erscheint als neuer King Lear und gleichzeitig als Hanswurst. Wedekinds Verwendung des Tragikomischen oszilliert demnach zwischen dem Aufgreifen überlieferter literarischer Muster und dem inszenierten Bruch mit diesen Traditionen – ein Selbstverständnis des Schreibenden, das auch Brecht teilte. Ihren Vitalismus erhalten Wedekinds Figuren, diese ‚melancholischen Narren‘, oft aus der Sehnsucht nach konstruktiven Identitäts- und Umweltentwürfen, die aufgrund ihres Scheiterns in obsessives bzw. groteskes Verhalten umschlagen. So werden selbst Figuren wie die Gräfin Geschwitz der Lulu-Dramen, die eine traditionell tragische, „übermenschliche[] Selbstaufopferung“ vollzieht, zu Monstren verfrachtet. Elke Austermühl sah zu Recht in dieser Tragikomik der Wedekind’schen Figuren „allegorische Repräsentanten der Moderne, ... die sich grinsend – aber nicht ohne Wehmut – von der Tradition verabschiedet.“

Frühlings Erwachen ist eine Tragikomödie par excellence, und so wollte sie auch ihr Autor verstanden wissen, wenn er am 6. April 1908 ernst-unernst gegenüber Georg Brandes notierte:

Sie schrieben mir einmal, daß Ihnen mein ‚Frühlings Erwachen‘ nicht gefiele. Ich glaube dies Mißfallen lag daran, daß Sie es bei der ersten Lektüre zu ernst auffaßten und den Humor übersahen, den ich mit vollem Bewußtsein in jede Scene hineinzulegen suchte. Ich machte die gleiche Erfahrung mit Widmann in Bern, der das Buch bei seinem Erscheinen vor zwanzig Jahren als entsetzlich ernst hinstellte, während er heute davon als von einer Tragikomödie spricht. Nun habe ich nur noch folgendes zu sagen: Als Tragikomödien habe ich meine sämtlichen Sachen gedacht, so wie mir auch Richard III (ohne mich im geringsten vergleichen zu wollen) als Tragikomödie erscheint. Ich habe diese Bezeichnung natürlich bei keiner meiner Arbeiten gewählt, weil ich das für den Gipfel der Humorlosigkeit halten würde.

Frühlings Erwachen wurde dennoch in seiner Rezeptionsgeschichte des Öfteren als naturalistische Tragödie gedeutet und Wedekinds produktive Auseinandersetzung mit dieser Strömung betont; so wurde das Stück sogar in einem Sprachrohr der naturalistischen Bewegung, der Gesellschaft, 1892 als Vertreter der selbst propagierten, neorealistischen Ästhetik wahrgenommen. Freilich polemisierte Wedekind, trotz persönlicher Kontakte zu Conrad Hauptmann u. a., in Werken wie *Kinder und Narren* oder *Schauspielkunst*. Ein Glossarium polemisch gegen den Naturalismus, an dessen starker Bühnenpräsenz sich zu jener Zeit jeder Dramatiker zu messen hatte. Hier kann nicht weiterführend über die verbindenden und trennenden Momente reflektiert werden; allerdings schneidet sich beides nicht zuletzt in Wedekinds Verwendung des Tragikomischen, das offensichtlich – wie das ganze Stück – unter anderem gegen naturalistische Dramen wie *Holz’/Schlafs Familie Selicke* gerichtet ist. *Frühlings Erwachen* pflegt – neben seiner antinaturalis-

tisch-artifiziellen Sprache und einer Archetypisierung der Figuren – eine Ästhetik des Heterogenen, in denen in unverbundenen Szenen, inspiriert von der Gattung des Melodramas und in vielem das Stationendrama des Expressionismus vorausnehmend, satirisch-karikaturistische, groteske, realistische und anrührend-tragische Elemente aufeinanderprallen. Damit wird eine gesellschafts- und kulturkritische sowie psychologische Perspektive verbunden, wobei sich psychologisch im Sinne einer archetypischen Seelenkunde (der Wedekind'schen „Realpsychologie“), nicht im Sinne der von Wedekind kritisierten Verbalisierung aller inneren Vorgänge in der Literatur der Jahrhundertwende versteht. Mit dem Untertitel der „Kindertragödie“ wird dabei nicht nur auf das Figurenpersonal verwiesen, sondern auch der hohe Anspruch der Tragödie verfratzt und ironisch zurückgenommen. Wedekind fühlte sich demnach gründlich missverstanden, wenn Frühlings Erwachen als „eine leibhaftige wirkliche Tragödie mit den höchsten dramatischen Tönen“ inszeniert wurde, denn er tat sein „möglichstes, um den Humor zur Geltung zu bringen, ... das Intellektuelle, das Spielerische zu heben und das Leidenschaftliche zu dämpfen.“

Tragik contra Komik. Von der ersten Szene an ist Frühlings Erwachen von Gegensätzen (dem „Prinzeßkleidchen“ der Kindheit und dem „Bußgewand“ der erwachenden und gesellschaftlich unterdrückten Sexualität oder Tod versus Leben, Natur versus Kultur, Tier versus Mensch, Liebe versus Gewalt) durchzogen, die sich zunehmend verzahnen und in eine Grenzzone des Dritten münden: „lebensfroh[es] Vogelzwitschern“ löst bei Moritz Todessehnsucht und Melancholie aus, die Menschen erscheinen in ihrem Tun mehr und mehr wie Tiere. Das betrifft eklatant Tragik und Komik. So werden die tragischen, durchaus pathetischen Monologe der leidenden Jugendlichen durch Satire und Groteske gebrochen und in Anlehnung an Tragikomiker wie Lenz, Büchner, Grabbe zu einer verstörenden Wirkungsambivalenz im Zuschauer geführt. Inmitten von Moritz' Existenzkrise, die schließlich in den Selbstmord führen wird, reflektiert dieser über das Wetter – und Süßwaren:

Man wird ganz per Zufall geboren und sollte nicht nach reiflichster Überlegung --- es ist zum Todtschießen! – Das Wetter zeigte sich wenigstens rücksichtsvoll. Den ganzen Tag sah es nach Regen aus und nun hat es sich doch gehalten. ... Wenn die Stunde gekommen, will ich aus Leibeskräften an Schlagsahne denken.

Bestes Beispiel für eine beunruhigende Mischung von Komik und Tragik sind die Lehrer: Ihre Namen („Affenschmalz, Knüppeldick, Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag und Fliegentod“) sind satirisch-burlesk verfremdet, enthalten aber mit Gewalt und Folter assoziierte Nomina (Bruch, Schlag, Tod, Knüppel, Hunger) und erweitern dadurch selbst die bissigste Satire zur existentiellen Problematik einer tragischen Vernichtung. Eine solche Erweiterung ist angesichts des

Schicksals der Schüler durchaus inhaltlich berechtigt. Aber selbst die jugendlichen Protagonisten, denen mit Sympathie und einem gewissen Identifikationspotential begegnet wird, werden ironisiert – nicht zuletzt in ihrem papiernen, altklugen Reden. Hänschen Rilows Vernichtungstat an einem erotisch aufreizenden Kunstwerk wird in einem (übrigens dezidiert antinaturalistischen) Monolog als Verfratzung eines tragödiuntauglichen Liebesmords inszeniert. Das Changieren des Stückes zwischen den Gegensätzen trifft sich mit der unsicheren Übergangsphase der Pubertät. Das Zwischenreich zwischen Kindheit und Erwachsenenalter verweist – neben dem Thema der durch die Sexualfeindlichkeit der bürgerlich-wilhelminischen Gesellschaft erschwerten Identitätswürfe und Körperkonzepte – auf die Ambivalenz des Tragikomischen wie die umfassenden Modernisierungserfahrungen jener Jahre.

Insbesondere das Ende des Stückes verlässt deutlich jede naturalistische Annäherung an Wirklichkeits-schilderung in der Kunst und bringt eine ins Groteske verzerrte Allegorie auf die Bühne: Ein verummter Herr und Moritz, der seinen Kopf unter dem Arm trägt, streiten sich um Melchior. Dabei betreten – in augenzwinkernder Inszenierung – zwei Prinzipien den Theaterraum: der Tod und das Leben, personifiziert in Moritz und dem verummten Herrn, den Wedekind sich selbst auf den schauspielernden Leib schrieb. Dem verummten Herrn ist die Tragödie zwar gewidmet, auch verwandelt er als Deus ex machina forciert das Tragödienende (Melchior erkennt seine Schuld am Tod Wendlas) in ein groteskes, sich selbst relativierendes Happy End. Dennoch bleibt diese Identifikationsfigur ambivalent: Wie Jack in der Büchse der Pandora spiegelt er Tod und Leben, den mephistophelischen Teufel und den Befreier, Amoral und Moral. Eine eindimensionale didaktische Aussage beschließt das Stück trotz aller geäußerten Sympathie für Lebensbejahung und Vitalismus also nicht, die verwirrende Wirkungsambivalenz bleibt bestehen. Nur durch sie mögen sich Komik und Tragik verstärken, Impulse im Zuschauer zur Veränderung bilden sowie mögliche Perspektiven entstehen. Im Lächeln ist die Melancholie, in der Melancholie das „erbärmlich[e]“ Lächeln zu ertragen und möglicherweise produktiv umzuformen. Thematisch kreist das Stück um die Verfestigung kultureller Ordnungsmuster – etwa die bürgerlich-wilhelminische Repression des Körpers und der Sexualität – und will dezidiert zu deren Auflösung beitragen; das Tragikomische ist das wirkungsästhetische und formale Korrelat dazu. Es zwingt den Zuschauer, sich beständigem Wechsel und irritierender Doppelheit auszusetzen – im Ganzen: überlieferte Ordnungsmuster nach Möglichkeit zu revidieren. Diese Konzeption der Tragikomödie musste auf einen jungen Autor wirken, der sich dezidiert zu seiner Verehrung Frank Wedekinds bekannte: Bertolt Brecht.

„Sein Gelächter bleibt stecken im Hals.“ Tragikomisches in den frühen Dramen Bertolt Brechts – eine

Auseinandersetzung mit dem Tragikomischen bei Frank Wedekind?

Frank Wedekinds Tod am 9. März 1918 traf Bertolt Brecht. Er fuhr nach München, um an der Beerdigung teilzunehmen („Bevor ich nicht gesehen habe, wie man ihn begräbt, kann ich seinen Tod nicht erfassen“). Die offizielle Trauerfeier, an der neben anderen Heinrich Mann sprach, verwarf er allerdings als dem Verstorbenen nicht angemessen: „Sie standen ratlos in Zylinderhüten. / Wie um ein Geieraas. Verstörte Raben. / Und ob sie (Tränen schwitzend) sich bemühten: / Sie konnten diesen Gaukler nicht begraben.“ Brecht veranstaltete stattdessen mit seinen Freunden eine nächtliche Totenfeier am Lech und bekundete damit nicht zum ersten Mal seine Bewunderung für den Münchner Autor, der als Gast an Kutschers Seminaren teilgenommen hatte. Brecht nannte gar seinen und Paula Banholzers 1919 geborenen Sohn in Erinnerung an Wedekind Frank. Bis in die Exilzeit sprach er Wedekind Vorbildcharakter zu. So empfahl er im April 1942 dem Rezitator Ludwig Hardt, sich immer an diesem Autor und Vortragskünstler zu orientieren, da Wedekinds Vortragskunst selbst für zeitgenössische Sprecher „übernehmbar, entwickelbar ...“, zugleich äußerst raffiniert und variationenreich“ sei – gipfelnd in dem Vorschlag, doch Goethe-Gedichte einmal „wedekindisch“ vorzutragen.

In allen Äußerungen zu Wedekind beschwört Brecht dabei stets ein Image, das Wedekind detailliert von sich schuf und das das Wedekind-Bild des frühen 20. Jahrhunderts topisch bestimmt: den antibürgerlichen Provokateur, das Charisma und vor allem die Vitalität Frank Wedekinds („Seine Vitalität war das Schönste an ihm.“), seine „Lebendigkeit“ und „Energie“. In der schrillen Dissonanz seiner Aufführungen erklinge „sein ehernes Hoheslied auf die Menschlichkeit“, er sei einer der „großen Erzieher[] des neuen Europa.“ Der junge Brecht spricht Wedekind also durchaus pädagogische Intentionen zu, die freilich nicht in eindimensionaler Dogmatik erstarren, sondern sich, wie gezeigt wurde, gerade aus der Dynamik der Sinnverweigerung und tragikomischen Wirkungsambivalenz ergeben. Hiermit sind wir bei der philologisch schwierigen Frage der transtextuellen Bezüge beider Werke. Vieles lässt sich nicht eindeutig belegen, ist aber mit Händen zu greifen: So würdigt Brecht in seinem Nachruf auf Wedekind zwar eher den Menschen als dessen Texte („Sein größtes Werk war seine Persönlichkeit“), allerdings lassen die Beschreibungen Wedekinds – trotz der gattungsspezifischen Besonderheiten des Panegyrikus – nicht den Wunsch nach realistisch-individueller Charakterisierung erkennen. Brecht stilisiert Wedekind vielmehr zu einer Figur, wie sie in seinen eigenen Stücken vorkommen könnte; Wedekind wird zum Typus „Baal“. Der Typus findet sich auch in Wedekinds Werken, zumindest wenn man sie mit den Augen des jungen Brecht liest: Das „wilde, schöne Tier“ Lulu mag phasenweise ebenso daran

erinnern wie der vermummte Herr und Ilse in Frühlings Erwachen; Ilses den bürgerlichen Moralkodex negierende Vitalität macht sie zu einem weiblichen Baal. Den Figurationen des Lebens stehen Todesboten gegenüber, wie sie ebenfalls ähnlicher nicht sein könnten: einst enge Freunde, nun halb unheimlich-tragische, halb grotesk-lächerliche Personifikationen des Todes – wie Moritz in Frühlings Erwachen oder zum Teil Ekart in Baal.

Die Dominanz des Eros sowie die Verherrlichung des Leibes und des Lebens verbinden Brechts Frühwerk mit dem Wedekinds; beide problematisieren diese Sinnlichkeitsideologie („Das Fleisch hat seinen eigenen Geist“) aber auch, wenn Wedekind (in *Der Marquis von Keith*) das utopische Ideal der Synthese von Körper und Geist entwirft oder (in *Schloss Wetterstein*) verschiedene Spielarten der Körperlichkeit und Partnerbeziehung durchaus gleichberechtigt vorführt. Thomas Manns Urteil von Wedekind als dem „frechtest[n] Sexualist[en] der modernen deutschen Literatur“ ist daher ebenso zu revidieren wie eine einseitige Fixierung des Brechtschen Baal auf hedonistischen Vitalismus. In der morallosen Moral Baals, Lulus und des vermummten Herren wird provokant eine Gegenwelt inszeniert, die bei Brecht und Wedekind an den Rändern und damit in den ausgegrenzten Bereichen einer bürgerlichen Sozialordnung anzusiedeln ist: im Prostitutionsmilieu, Varieté, Zirkus. Beide Autoren bemühen in diesem Kontext die literarischen Topoi der unschuldigen Prostituierten und des Vagabunden, der halb Schelm, halb Gutmensch ist. Daraus erwachsen gattungsspezifische Ähnlichkeiten; beide, Brecht und Wedekind, haben ein Faible für Kriminalliteratur, Bänkelsang, Zeitungslied – und nicht zuletzt für die Tragikomödie.

Den melancholischen Narren steht eine materialistisch orientierte, leibfeindliche Sozialordnung entgegen, deren normgebendes Verhaltens- und psychisches Grundmuster der Kampf ist, was Brecht im Dickicht der Städte zum Hauptthema macht. Der Kampf bestimmt die sozialen Diskurse, die Interaktion zweier Menschen (auch der Geschlechter) und sogar die psychische Disposition des Einzelnen. Hier ähneln sich die Diagnosen Brechts und Wedekinds erneut: die Verdrängung des Leibes, der jedoch gewaltsam ins Zentrum der gesellschaftlichen Ordnung zurückkehrt (häufig literarisch dargestellt im Mittel des Grotesken), die Kritik der Ehe als ausbeuterischer Konvention und der Warencharakter des Menschen und der Kunst. Diese Vermarktung der Kunst zeichnen Brecht und Wedekind ambivalent: als irreparablen Verlust und zugleich als Chance, die Kunst im Trojanischen Pferd des Konsums in kunstferne Diskurse zu implantieren.

Wedekinds und Brechts Figuren leben in einer labilen Welt, die von einem Augenblick zum nächsten in ihr Gegenteil umschlagen kann. Eine derart instabile Ordnung bedarf besonderer ästhetischer Innovationen, um sie im Kunstwerk wiedergeben und ihr durch das Kunstwerk im besten Fall Impulse zur Verände-

rung geben zu können. Auch das verbindet Wedekind und Brecht. Beide experimentieren mit heterogenem Material, das sie spannungsreich zusammenstellen: feste Topoi und Traditionen der ‚hohen‘ Kunst sowie Elemente aus den Bereichen Kolportage, Tingeltangel, Kabarett und Sport. Solche Legierungen zerstören das klassische Illusionstheater, was durch den bei Brecht später zentralen Gestus des Zeigens verstärkt wird. Im Prolog von Wedekinds *Erdegeists* tritt ein Tierbändiger auf, der die Hauptfigur Lulu als Schlange präsentiert und grundlegende Kommentare zum Verständnis des folgenden Stückes gibt, mitunter den Zuschauer durch diese epischen Anmerkungen aber auch in die Irre führt. Die dadurch entstehende ‚Verfremdung‘ erzeugt – statt pädagogischer Distanz und Klarheit – allerdings irritierende Vieldeutigkeit, aus der sich möglicherweise das Potential alternativer Sinnkonzepte ergeben kann. Ähnliches erwächst aus dem spezifischen Traditionsbewusstsein, das Wedekind und Brecht gleichermaßen auszeichnet: der kenntnisreiche, zitathafte Einbezug gängiger Muster (gerade in der Lyrik, dort beispielsweise in den Moritaten), die oft zur provokanten Kontrafaktur genutzt werden und die Erwartungshaltung des Lesers enttäuschen. Damit gehen bei Brecht und Wedekind parallele Identitätswürfe als Autoren hervor: das Image des Bürgerschrecks, das kalkuliert gepflegt wird, um sich eine eigene Position auf dem literarischen Markt zu sichern, und sich zugleich mit der Hoffnung verbindet, durch Skandal, Exzess und Provokation dogmatische Richtlinien zu sprengen und Raum für Neuerung zu schaffen. Ein ähnliches Ziel wird mit dem Tragikomischen verfolgt, das Wedekind kultivierte und seinem Leser Brecht indirekt anempfahl.

Brechts frühe Stücke, entstanden in den Jahren des wohl größten Wedekind-Einflusses, sind alle Tragikomödien in dem nämlichen Sinn. Dessen Konzentrat, das Groteske, durchzieht Baal und *Trommeln in der Nacht* von den ersten bis zu den letzten Auftritten. Dem intellektuellen Geschwätz wie der Leibfeindlichkeit setzt Baal dezidiert eine aggressiv zur Schau gestellte Körperlichkeit entgegen, die – mit Bachtin argumentiert – ihre gesellschaftliche Verdrängung konterkariert und einen anthropologischen Brückenschlag von Leben und Tod herstellt. Die verstörende Wirkung zeigt sich deutlich in einer Szene, in der der tiefen emotionalen Not zweier Schwestern Baals ironische Bemerkung „Komödie: Die Schwestern im Hades!“ und sein Hymnus auf den Abort entgegengesetzt werden; Bachtin definiert den Akt der Ausscheidung in seiner Überschreitung der Grenze zwischen Leib und Welt als ‚archetypische‘ Figuration des grotesken Leibes. Ihm analog ist das Stück Baal von seiner mäandernden Form ausschweifender Einzelszenen geprägt, die jede klassizistische Formstrenge negiert und in ihrer metaphernreichen Sprache Realistik und Phantastik mischt. Hybridität kennzeichnet auch die Hauptfigur, die Mensch und Tier gleichermaßen zu sein scheint („ich habe Hunger wie ein Raubtier“) und somit Grenzgänger zwischen den Gegensätzen wird,

die den Text leitmotivisch durchziehen: Leben und Tod, Erde und Himmel etc. Baal steht einer bedrohlich verfremdeten Welt gegenüber und spiegelt sie zugleich: Alle Figuren um ihn herum sind „Raubtiere.“ Binär strukturierte Ordnungsmuster werden in Baal radikal gestört, eine eindeutige Sinnvermittlung perturbiert; sie erwächst einzig aus den Impulsen, die in der Grauzone der Tragikomik wie der Störung fester Gegensätze entstehen.

Diese führt *Trommeln in der Nacht* mit wachsendem sozialkritischem Impetus weiter, der jedoch neuerlich auf der Uneindeutigkeit und Vermischung heterogener Elemente fußt. Das mit der Gattungsbezeichnung „Komödie“ versehene Stück vermengt trotz seiner scheinbar streng aristotelischen Form Tragik und Komik. Kragler – auch er ein hybrides, groteskes Mischwesen: halb lebendig, halb tot, halb Körper und Tier („Ich fresse Gras. ... Ich bin aus dem Lehmloch gekrochen auf allen vieren. ... Ich Schwein!“), halb Geistwesen und „Gespenst“ – gerät in eine Welt, deren Ordnungsraster zerfallen. Die spartakistische Revolution ist neben den politischen Implikationen ein Bild für einen gravierenden kulturellen Transformationsprozess, für eine sich im Ausnahmezustand fortschreitender Auflösung begriffene Sozialordnung. Kragler erscheint demnach einmal als tragisch Leidender in einer Gesellschaft der komischen Figuren, einmal als Narr in Konfrontation mit der Tragik etwa einer Anna. In dieser Hinsicht ist Kragler (worauf Botho Strauß 1969 in seinem Essay *Brechts Frühwerke: Ist das Chaos aufgebraucht?* hingewiesen hat) in der Tat ein Nachfahr des Büchnerschen Woyzeck und Vorfahr der Protagonisten Horváths. Die tragikomische Mischung von *Trommeln in der Nacht* entsteht dabei oft durch epische Kommentare, wie sie auch Wedekind in seine Stücke integriert.

Die letzten Szenen von *Trommeln in der Nacht* oszillieren in großer Geschwindigkeit und flirrendem Wechsel zwischen tiefer Tragik und traditioneller Komik. Wenige Minuten vor dem Ende des Stückes scheint dieses mit dem Mordversuch an Anna und deren Verzweiflung ins Tragische zu kippen, nur um gleich wieder in einen gängigen Komödienschluss zu münden: Kragler und Anna nähern sich an. Das Ende ist jedoch – wie das von *Frühlings Erwachen* – als provokante Absage an romantische Tragik („Glottz nicht so romantisch!“), radikaler Illusionsbruch und Ja zu Vitalismus und Körperlichkeit konzipiert. Wie der Todessehnsüchtige Melchior mit dem verummten Herrn verlässt der Untote Kragler mit der unfruchtbar gewordenen Anna die Bühne, um endlich zu leben. Das Stück verwirft das aristotelisch inspirierte Illusionstheater („Er lacht ärgerlich. Es ist gewöhnliches Theater“) und endet – erneut wie *Frühlings Erwachen* – im ‚böartigen Gelächter‘ der Groteske, im provokant inszenierten und als Inszenierung ausgewiesenen Tragikomischen:

Der Dudelsack pfeift, die armen Leute sterben im Zeitungsviertel, die Häuser fallen auf sie, der Morgen graut, sie liegen wie ersäufte Katzen auf dem Asphalt,

ich bin ein Schwein und das Schwein geht heim. ... Sein Gelächter bleibt stecken im Hals.

Der Weg zu Tragikomödien des Expressionismus wie Sternheims „Komödien aus dem bürgerlichen Heldenleben“ (Die Hose, Die Kassetten, Bürger Schippel, Der Snob, 1913, Tabula rasa), deren Vorläufer Wedekind in der Hinsicht in vielem ist, mag trotz aller Distanz Brechts zu dieser Epoche nicht weit sein.

Selten sind sich Frank Wedekinds und Bertolt Brechts dramatisches Werk folglich so nahe wie im Tragikomischen, das in einer Ästhetik der Heterogenität und Hybridität versteinerte Ordnungsstrukturen attackiert, im Zuschauer eine massive Wirkungsambivalenz auslöst und dadurch Impulse zur Verflüssigung

dieser Verfestigungen zu geben versucht. Der junge Brecht schreibt in Bezug auf das Tragikomische Wedekindsche Entwürfe kreativ weiter. Somit könnten folgende Worte des Älteren charakteristisch das Tragikomische in seinem eigenen Werk und auch in den Texten des Jüngeren zusammenfassen:

Der Mund möchte lachen, das Auge weinen; da aber jedes das andere an der Ausführung seines Vorhabens hindert, so gelangen die Lippen nur zu einem leisen Lächeln, während sich die inneren Enden der Augenbrauen fast unmerklich in die Höhe ziehen. Dadurch entsteht ein Widerstreit von ergreifender Wirkung, der sich vorteilhafter als jedes der Extreme zur künstlerischen Darstellung eignet.

Проф. Андреа Бартль

*Бамберзький університет імені Отто Фрідріха
(Німеччина)*

«І сміх, і гріх.»

Трагікомічне в творах Франка Ведекінда та юного Бертольта Брехта

У пошуках в царині визначної мистецької спадщини юного Брехта неможливо оминати увагою гротескне тріо, репрезентантами котрого є Карл Валентин, Чарлі Чаплін та Франк Ведекінд. Цей трагікомічний тріумвірат визначає ранні твори Брехта. Ось що пише Брехт у 1922 році в розпал своєї рецепції Ведекінда про Карла Валентина:

[Коли він] з'являвся в якому-небудь шумному трактирі такий серйозний серед підозрілого шуму підставок для пивних кухлів, співачок та ніжок столу, то відразу виникало гостре відчуття того, що ця людина мабуть не те що не жартуватиме, а вона сама є суцільним жартом. Цей чоловік – цілковитий, непростий жарт.

Про твір «Жарт та його шайка» (Witz und seine Sippe) та про специфічну амбівалентність впливу своїх власних текстів Франк Ведекінд якось написав: «І сміх, і гріх».

Так само як і п'єси Валентина та Чапліна, усі п'єси Ведекінда були трагікомедіями. Таку ж пристрасть до сірої меланхолії та відчаю розділяв і Бертольт Брехт.

Проте не слід недооцінювати вплив Ведекінда на юного Брехта. У той час як твори Брехта про Ведекінда є певною мірою аргументованими – що найпізніше у 1921 році Брехт тримав у руках об'ємне видання Ведекінда, в п'єсі «Вaal» (Baal) підморгуючий Ведекінд певно слугував образом для віршів протагоністів – то на твір молодшого

автора ще дотепер не змогли зафіксувати жодних конкретних впливів старшого. Однак Юргену Хіллесхайму все ж таки вдалося відшукати та довести існування вагомого впливу Ведекінда на ранні твори Брехта, при чому зафіксовані свідчення впливу зустрічаються у вигляді рецепцій Ніцше в обох авторів: «Філософська пісня-танок» (Philosophisches Tanzlied) Брехта є варіацією ніцшеанської теми танцю як зображення життя та легкості так само, як і п'єса

Ведекінда «Дух землі» (Erdgeist). Вірші Брехта та Ведекінда поєднує мотив танцю на могилах, який в текстах обох авторів є провокативним заключним пунктом – це власне мотив, який, що правда у видозміненій формі, експлікується як у творі Ведекінда «Пробудження весни» (Frühlings Erwachen), так і в Брехтівських драмах «Вaal» (Baal) та «Барабани вночі» (Trommeln in der Nacht). Ці три драми поєднує до того ж аспект трагікомічного, який значною мірою формує твори обох письменників, але все ж ще не досить чітко представлений у згаданих літературних творах. Поряд з короткими нарисами та поодинокими розвідками варто також згадати більш давнішу піонерську розвідку Карла С. Гутке з 1960-х років, яка сприяла становленню трагікомічного, але, не зважаючи на це, все ж потребує додаткового перегляду та вивчення. Перед тим як безпосередньо звернутися до специфіки трагікомічного в творах Ведекінда та Брехта й унаочнити їх можливе палімпсестичне

повторне переписання, варто спробувати зробити неможливе – запропонувати робоче визначення трагікомічного, сутність якого власне не піддається жодному чіткому трактуванню.

Трагікомічне. Розвідки третьої сфери.

Той факт, що трагікомічне важко або ж практично неможливо дефінувати, стало вже топом дослідницької літератури в цій галузі. Численні спроби тлумачення поняття постійно зіштовхувалися з мінімальною єдністю бачення. Трагікомічне сформувалося як суміш трагічного та комічного, або, як вже було сформульоване Георгом Лукасом в його критиці трагікомічного: «Трагікомедія – це мистецький жанр, сутність якого полягає у тому, що перед нами розігрується подія одночасно та нероздільно комічна та трагічна». Але яким чином репрезентується це поєднання – як синтетичне ціле, як крихке паралельне існування неоднорідностей чи як напружена опозиція несумісного? Чи в дійсності елементи комічного та трагічного водночас нероздільно пов'язані один з одним? Разом з цим водночас порушується рецепційно-естетична проблема, навколо якої, як навколо проблематики дефініції, в історії трагікомедії точаться суперечливі та палкі дискусії. Невизначеність та амбівалентність дії трагікомічного спричиняється все ж безпосередньо його характерними сутнісними ознаками, які базуються на ухилянні та на переході між жанрами. З точки зору історії трагікомедії спостерігається термінологічна нечіткість, яка використовує ключове слово «трагікомедія» як збірне поняття для низки драматичних особливих форм, що, в свою чергу, також орієнтовані на правила зображення трагічного та комічного. Беручи до уваги низку п'єс сучасності, комічні або ж зовсім гротескні стильові та дійові елементи інтегруються в трагічні або ж навпаки, розділення на трагічне та комічне видається повністю необґрунтованим. Замість того, щоб серйозно сприймати трагікомічне як третю сферу поряд двох інших секторів (комічного та трагічного) або ж іншими словами, як пограничну зону між двома сферами, відповідні твори як і раніше класифікують як трагедію чи комедію, відповідно часто підводячи їх під жанр комедії. Особливим чином це стосується п'єс Франка Ведекінда та молодого Бертольта Брехта. Таким чином трагікомедія провадить парадоксальне життя: вона відсутня у численних поетиках, теоріях драми та літературознавчих розвідках багатьох епох, але водночас становить один з найбільш інноваційних жанрів німецької літератури. Такі поняттєві іритації з самого початку визначають її історію та «ідентичність». Трагікомедія є гібридом, змішаною гібридною формою, до основних принципів якої відносять порушення правил, перехід меж та поєднання гетерогенних елементів. Однак це, в свою чергу, викликає підвищений інтерес до вивчення цього жанру й відповідно його окремих трагікомічних елементів у світлі літературно-історичних, культурно-теоретичних та антропологічно-акту-

альних розвідок, тому що трагікомічне можна розглядати як феномен третього, індикатор та фактор культурних трансформаційних процесів з одного боку, та ознаку сучасного з іншого.

Відмова від чіткої, біполярної категоризації комічного та трагічного сприяє, як наслідок, ствердженню «фігури третього», яка формує сіру зону неоднозначності та творчості, вивільняє та динамізує культурні постулати. По відношенню до бінарних культурних порядкових структур А до В, С виступає як фактор різниці, яка з одного боку робить можливим контраст протиставлення А та В, з іншого боку піддає сумніву основоположні статичні (культурно-колективні та індивідуальні) концепти ідентичності. Діяльнісно-естетичний наслідок – це велика кількість іритацій, які піддають глядача радикальному сум'яттю відомих йому впорядкованих стверджених та формуючих його особистість зразків (добра/зла, свого/чужого, комічного/трагічного тощо). Мова йде про ствердження колективно-усталених норм в позитивній кінцівці комедії чи афективну, катартистично величну участь у фіаско трагічного героя. Усе те, що є звичним для споглядання та дії, руйнується за допомогою трагікомічного, докорінно перевертаючи та змінюючи грайливі рецепційні процеси.

Історія трагікомедії є відповідно історією субверсії та порушення правил, які, якщо б не революція логіки, могли б змінити усталені, логічні для розуміння моделі. Їх бризантність та іритаційний й провокативний потенціал активно використовувалися передусім тими авторами, зокрема й Франком Ведекіндом та Бертольдом Брехтом, твори котрих як поетів містили манеру бюргерського жаху та провокативного. Варто зауважити, що з прямою політично-агітаційною інтенцією або ж без неї з трагікомічним таким чином поєднується опозиційне. Автори Ленц, Бюхнер та Дюрренматт – ми називаємо лише три приклади важливих авторів трагікомедії – цей жанр та його субверсійне викривлення драматично-теоретичних та діяльнісно-естетичних усталених моделей використовували в цілковито соціально-критичному намірі впливу. При цьому виникає специфічне злиття трагіка та коміка, яке інтегрується часто в зображених конфліктах всередині образу та між багатьма образами відповідно нарисами ідентичності та ролями, які діагностуються з точки зору психологічного, соціального та культурно-історичного інтересу. У такий спосіб трагікомічне виражає абсолютну критику відповідних колективних та індивідуальних уявлень про себе, однак не протиставляючи цій критиці однозначний, дидактичний вислів. Для трагікомедії не з самого початку все ж приписують песимізм, байдужість та нігілістичний принцип *Laissez-fair*. Як справедливо зауважив Меннемаєр, справа не зводиться «до універсального краху чи абсолютної катастрофи». Відкритість та неозначеність кінцівки в трагікомедії та відповідно трагікомічних стильових ознак й ознак дії, навпаки, дають простір для креативності, та шляхом розкриття

звичайних форм зображення продукують можливі імпульси для оновлення, що виникає внаслідок естетики гетерогенного та антагоністичного, та драматургії паралельного існування і очуження.

Естетика, якою вона демонструє себе в жанрі трагікомедії, накопичується значним чином у фразах, в яких відбувається ґрунтовна зміна культурних систем. Трагікомічне є тим самим супровідником переходу епох. Варто наголосити на тому, що наприкінці 18-го та на початку 19-го століття, на початку 1900 року чи в часи Першої Світової Війни та Веймарської Республіки аж до зародження націоналізму виникає багато трагікомедій. Відтак трагікомічне експлікується як індикатор та фактор трансформаційних процесів. Його множинна поява вказує певною мірою на культурні синдроми змін та сприяє (щонайменше в ідеалі) продовженню та динаміці цих змін. Приймаючи до уваги, що кінець 18 століття – це зародження та становлення етапу розквіту трагікомедії в німецькій літературі, що характеризується змішаними образами Лессінґа та трагікомічними п'єсами такими, як «Мінна фон Барнхельм» (Minna von Barnhelm), разом з *comédies larmoyantes*, віршованими комедіями та міщанськими трагедіями, котрі перетинають демаркаційні межі комічного та трагічного, які експліцитно дефіновані Готшедом та спрямовують до односторонньої рецепції Аристотеля і французького класицизму, співвідносяться з ґрунтовними духовно-, соціально- та культурно-історичними змінами тієї ери, яка є однією з найбільш модернізованих періодів, під час яких шляхом трагікомічного відбувається вираження відчуття часу гетерономії, слабкості та пережитої «відносної відсутності точки зору.» Зважаючи на таку втрату смислу та впорядкованості, характерної для поштовхів модернізації, значним сумнівам піддається відновлення раціонального порядку у кінцівці традиційної комедії чи позитивного катарсису в трагедії. Якщо світ переживається як складне, іноді абсолютно хаотичне паралельне співіснування конкуруючих «істин», тоді жанр потрапляє в поле зору трагікомедії. Відтак трагікомічне може розглядатися як ознака модерну, адже його історія та розвиток сучасного відбуваються паралельно. Це стосується також раннього 20-го століття, часу появи творів Франка Ведекінда та молодого Бертольта Брехта.

Як же дефінувати трагікомічне, за умов обмеження його принципової невизначеності? Усе це маніфестує до напруженого співіснування комічних та трагічних елементів, які не руйнують гармонійну та впорядковану цілісність. Трагікомічне скоріше зазнає змін та перетинає межі між протиріччями, внаслідок чого виникає змішана форма, що спричиняє амбівалентні реакції та приховує значний іритаційний та інноваційний потенціал. Жанр володіє цілковито опозиційними рисами, тоді як порушення правил видається для нього визначальним. Поряд з численними техніками поєднання коміка та трагіка трагікомічне передається фігурами-коментаторами, які епічно транслують

дію та, тим самим, розробляють комічне в трагічному або ж трагічне в комічному. Такий прийом також стане важливим для Ведекінда та Брехта. Разом з щойно розвиненим тлумаченням трагікомічного констатуємо відносну розмитість меж між пародією та мелодрамою. Утворену прикордонну зону заново заселяють п'єси Ведекінда та юного Брехта. У творах обох письменників зустрічаються риси гротеску, які можуть слугувати концентратом або ж каталізатором трагікомічного.

Гротескне позиціонується при цьому більше, ніж як синонімічне «конкуруюче поняття» по відношенню до трагікомічного, а, з точки зору діяльнісної естетики, розглядається як складне структурне утворення та культурна функція у її найбільш радикальному вираженні. Таким чином, гротескне одночасно заперечує класичні ідеали суворості форми, гармонії, логіко-сислової конструкції та міметичної репродукції природи, коли за допомогою іритаційної гри реального та фантастичного порушується межа між фантазією, мрією та утопією. Особливо це спостерігається в експресивних текстах, які Ведекінд літературознавчо продукує зі своєю власною естетикою, та в котрих певним чином обумовлено проявляється рання літературна творчість Брехта. Амбівалентність дії та сум'яття, які виникають внаслідок гротеску, результуються на підставі його важливого структурного принципу, який водночас є структурним принципом трагікомічного, змішанням або ж напруженою комбінацією гетерогенних елементів. Це провадить читача в перевернутий, загрозливо чужий світ, в якому трагічне та комічне переживають конфронтативне протистояння та рефлексують зруйновану впорядкованість, відновлення якої або хоча б рефлексія на основі раціональних, бінарно-оперуючих порядкових систем змушена зазнавати краху. Гротескне перешкоджає однозначній інтерпретації, смисловій пропонованості та статичності концепту ототожнення. Характерна рецепція гротескного викликає, таким чином, (між крайніми межами сміху та сірості) відчуття слабкості, втрату орієнтації та контролю. Дослідник Михайло Бахтін робить акцент на темі тілесності та сексуальності в культурі тіла, яке у гротескному зображенні заважає своєму класичному, бюргерському витісненню та провадить до надіндивідуального взаємозв'язку життя та смерті. По відношенню до життєвої та тілесної етики Ведекінда та Брехта, яка розкривається в трагікомічному та гротескному в таких п'єсах як «Пробудження весни» (*Frühlings Erwachen*) та «Баал» (*Baal*), досить влучно застосувати саме таке тлумачення гротескного.

Трагікомічне як наслідок маніфестує до тривалої історії теоретичних рефлексій та літературознавчих реалізацій й радо б перейшло межі цих розвідок. Зокрема початок 1900-го року та перші декади 20-го століття демонструють цілу низку різних змішаних ігрових типів між веселощами та меланхолією. Відсутня співучасть в житті, природі та любові спричиняє, на думку

автора Анатолія Шнітцлера, глибоку меланхолію та водночас іронічно-дистанційну перспективу спостерігача. Він наслідує ідею примарного лише в індивідуально-імпресіоністичному відчутті фіксованого щастя та живе у світі безконтурних, розмитих переходів, які не допускають розділення трагічного та комічного. Схожі та водночас дуже відмінні варіанти трагікомічного проявляються в драмах експресіонізму, як, наприклад, у творі Штернхайма «Штани» (Die Hose); головна фігура твору Теобальд Маске балансує між комічними та трагічними рисами, або, якщо бути точними, між бюргерською сатирою та живим егоцентризмом. Разом з героєм змінюється й глядач у своїх відчуттях між сірістю та ототожненням, між ворожістю та симпатією. Однак трагікомічне у цій фігурі зростає, на відміну від судження Анатолія, зростання відбувається у напрямку від спокійного до бурхливого. Гротескне та спотворене – це істотна риса експресіоністського трагікомічного, яка поєднує між собою твори Ведекінда та Брехта. Також і в натуралізмі трагікомічне поєднується з гротескним, з метою протидії бюргерсько-усталеним літературним формам періоду грюндерства. В натуралістичній схожості складного життя в творі Гауптманна «Щури» (Ratten) експлікується безперервне співіснування комічного та трагічного. ДETERМІНОВАНІСТЬ образів унеможливує як розвиток до трагічної автономії, так і дистанційне висміювання їх дій. У такому розмаїтті трагікомічного в період 1900-х років Франк Ведекінд маніфестує до специфічної драматургії.

«Під трагікомічним я мав на увазі усе, що я роблю.» Естетика трагікомічного Франка Ведекінда на прикладі його «дитячої трагедії» «Пробудження весни»

«Схоже, йому вдалося поєднати жах та регіт в одне ціле», написав Генріх Манн про свого друга Франка Ведекінда. Амбівалентна дія, яку помічає Генріх Манн, виступає симптоматичною для творів Ведекінда, які увиразнюються завдяки трагікомічному. Якщо звернутися до драматургії Ведекінда, то його можна вважати одним з найвидатніших авторів трагікомедій у період 1900-х років. У монопе'сах таких, як, наприклад, «Камерний співак» (Kammersänger), комедійно-сатирична фігура егоцентричного, успішного митця без ідеалістичних рис Джерардо зустрічає свою трагічну «жертву» Тюрінга (митця, який живе лише мистецтвом та з цієї причини терпить фіаско) та Елен (яку Джерардо безпідставно переслідує та в кінці кінців вбиває), внаслідок чого у кінцівці твору відбувається змішання сфер: Джерардо одночасно позиціонується як жертва своїх зв'язків та зустрічей, в той час як Дюрінг у своїй одержимості та дилетантстві виглядає смішним. Також й кохання Елен до Джерардо виявляється засліпленням та залежністю. Так само як і сама Лулу балансує на межі між жертвою та винуватицею в творах «Дух землі» (Erdgeist) та «Шкатулка Пандори» (Büchse

de Pandora), уникаючи розв'язки, не зважаючи на свою тілесність однаково залишаючи «білі плями», так і уся драма Лулу коливається між типовою трагічною участю у фіаско героїв та типово-комедійною дистанцією. Поряд з гротескними рисами цих текстів перший тип гри трагікомічного у Ведекінда у такій п'єсі як, наприклад, «Маркіз Кейт» (Der Marquis von Keith) провадить другий тип гри, адже чітко демонструє зв'язок сатирично зображеної й ідеалізованої пригоди та франтівства, з одного боку, та веселу меланхолію чи меланхолійний комізм героїв Шнітцлера – з іншого. Протиріччя, які персоніфіковані в образах Кейта та Шульца, в кінці п'єси розсіюються та відповідно спотворюються, що призводить до появи іритувочної сірої зони, яка руйнує орієнтаційну модель цінностей глядача. Третій варіант трагікомічного стосується твору Ведекінда, який характеризується нестійким колажуванням цитат та топосів, що досить часто застосовуються, незважаючи на протилежність, як такі, що взаємодіють, при цьому комедійно-бурлескні образи страждають від трагічної долі або ж трагічний розвиток подій пов'язується з радощами Харлекіна. Король Ніколо постає як новий король Лір та водночас як паяц. Використання трагікомічного Ведекіндом коливається між підхопленням усталених літературних зразків та інсценізованою руйнацією цих традицій, що означало самоусвідомлення письменника, яке, до того ж, також розділяв й Бертольт Брехт. Такий віталізм отримують образи Ведекінда – ці «меланхолічні дурні», часто через прагнення до конструктивних зображень ототожнення та навколишнього світу, які різко змінюють свою поведінку внаслідок фіаско на нав'язливо гротескно. Таким чином самі герої такі, як, наприклад, графиня Гешвітц з драми про Лулу, яка складає традиційно-трагічну, «надлюдську самопожертву», спотворюється на подоби монстра. Дослідниця Ельке Аустермюль в цій трагікомічності образів Ведекінда правдиво зауважила «алегоричну репрезентацію сучасного, ... яка глузливо, але не без смутку, прощається з традицією.»

Твір «Пробудження Весни» – це трагікомедія par excellence, й такою її хотів бачити й розуміти її автор, коли 6-го квітня 1908 року він написав чи то серйозно чи то ні про відгук Георга Брандер:

Ви якось написали мені, що Вам ніби то не сподобався мій твір «Пробудження весни». Як на мене, то причина такого невдоволення полягає у тому, що Ви, читаючи твір вперше, сприйняли його серйозно та пропустили увесь гумор, який я знайшов як зобразити в кожній сцені. Я взяв до уваги та скористався таким самим досвідом як і Відманн в Берні, який представив свою книгу 20 років тому, як щось надзвичайно серйозне, тоді як вже сьогодні він говорить про неї, як про трагікомічний твір. Але я ще хотів би ось що сказати: Під трагікомедією я мав на увазі усе, що я роблю, як результат також й твір «Річард III» (Richard III) (при цьому я не хотів навіть найменшої схожості

головного героя зі своєю особою) з'явився як трагікомедія. Таку назву я, звичайно, не взяв з жодної зі своїх робіт, тому що я напевно вважав їх вершиною відсутності гумору.

П'єса «Пробудження весни» в історії його реценсії часто вказувала на натуралістичну трагедію та наголошувала на продуктивному вивченні Ведекіндом цього напрямку. Дану п'єсу сприйняли навіть в світлі натуралістичного руху в 1982 році як представницю самопропагуючої, неореалістичної естетики. Автор дозволив собі вільну полеміку в таких творах як «Діти та дурні» (Kinder und Narren) або «Акторське мистецтво» (Schauspielkunst), не зважаючи на особистий контакт з Конрадом Гауптманном. Полемічний глосарій проти натуралізму, з показом на сцені котрого порівнював себе кожен драматург того часу. Мова йде про рефлексію поєднаних та розділених моментів; проте у використанні трагікомічного у Ведекінда ніякого розділу елементів не відбувається, очевидно тому, що уся п'єса спрямована на подолання традиції натуралістичних драм, як наприклад, драма Хольца та Шлафа «Сім'я Зеліке» (Familie Selicke). П'єса «Пробудження весни» зі своєю антинатуралістичною, штучною мовою та архетипізацією образів зберігає естетику гетерогенного, крім того, натхненна жанром мелодрами та багато в чому випереджаючи так звану драму станів (Stationendrama) експресіонізму, вона в не поєднаних між собою сценах репрезентує конфлікт сатирично-карикатурних, гротескних, реалістичних та зворушливо-трагічних елементів. З цим поєднується суспільно- та культурно-критична та психологічна перспектива, яка експлікується у психологічному трактуванні (в світлі так званої «психології реалізму» Ведекінда), а не з точки зору критичної вербалізації усіх внутрішніх процесів в літературі початку нового століття. Поняття «дитяча трагедія» скеровує увагу не лише на світ образів, але й викривляє та іронічно відкидає серйозні вимоги трагедії. Ведекінд відчував, що його цілковито не зрозуміли, коли його п'єсу «Пробудження весни» інсценували як «справжню трагедію в високих драматичних тонах», тому що його задум полягав у «піднесенні гумористичного, інтелектуального та жартівливого та приглушенні фанатичного.»

Трагічне проти комічного. Вже перші сцени п'єси «Пробудження весни» свідчать про постійну гру контрастів («платтячко принцеси» з дитинства та «церковна риза» пробудженої та суспільно-пригніченої сексуальності, смерть проти життя, природа проти культури, тварина проти людини, любов проти насилля), які збільшуються та входять до так званої пограничної зони третьої сфери, адже «життєрадісне щебетання птахів» зникає в смертельній тузі та меланхолії Моріца, люди у своїх вчинках все більше уподібнюються тваринам. Це явно стосується як трагічного, так і комічного. Таким чином, за допомогою сатири та гротеску відбувається нівелювання трагічних, абсолютно патетичних монологів страждаючих молодих лю-

дей, запозичення котрих такими трагікоміками як Ленц, Бюхнер, Граббе призводить до руйнівної амбівалентності дії у глядача. Посеред кризи існування, яка кінець кінцем призводить до самогубства, Моріц розважає про природу та солодощі:

Народження людини – це справа випадку, тому застрелитись можна і без довгих роздумів! – Погода виявилася тактовною. Цілий день хмурилося на дощ та все ж обійшлося. ... Коли прийде мій час, я хотів би з усіх сил думати про збиті вершки.

Найкращим прикладом хвилюючого поєднання комічного та трагічного уособлюють вчителі: їх імена («Аффеншмальц, Кньюпельдік, Хунгергурт, Кнохенбрух, Ценгеншлаг та Флігентод») видозмінюються у сатирично-бурлескній манері, але містять асоціативні з насиллям та муками номени (Bruch – руйнація, Schlag – побиття, Tod – смерть, Knüppel – кийок для побиття, Hunger – голод) та сприяють розширенню злої сатири до екзистенціальної проблематики трагічного знищення. Таке розширення, з огляду на долі школярів, справедливо виправдовує зміст п'єси. Все ж самі молоді протагоністи, яких зустрічають з симпатією та певним потенціалом ототожнення, піддаються іронії й не в останню чергу завдяки своїм не по роках мудрим промовам. Нищівний вчинок Хеншена Рілов в еротично хвилюючому мистецькому творі інсценується у (власне антинатуралістичному) монолозі як спотворення трагічного вбивства кохання. Балансування п'єси на межі протиріч зустрічається з непевною перехідною фазою пубертатного дозрівання. Маргінальна зона між дитинством та дорослістю вказує поряд з темою сексуальної ворожості, яка буржуазно-вільгельмським суспільством обтяжувала проєкції ототожнення та тілесні концепти, на амбівалентність трагікомічного та всеохоплюючий досвід модернізації тих років.

Варто зауважити, що фінал п'єси чітко відходить від будь-якого натуралістичного зближення в плані зображення дійсності в мистецтві, що призводить до гротескної спотвореної алегорії на сцені: приховуючий своє обличчя таємничий чоловік та Моріц, який носить свою голову під пахвою, сперечаються через Мельхіора. При цьому на театральну сцену виходять (у двозначному зображенні) два принципи: смерть та життя персоніфіковані в образах Моріца та таємничого чоловіка, якого сам Ведекінд перемінює й зображає як акторське тіло. Саме йому присвячено усю трагедію, яка несподіваною розв'язкою форсує кінець трагедії (Мельхіор усвідомлює свою провину в смерті Вендласа), перетворюючись в гротескно відносний щасливий кінець. Все ж цей образ залишається амбівалентним: так само як і Джек в п'єсі «Шкатулка Пандори» («Büchse der Pandora»), автор маніфестує до життя та смерті, мефістофельського чорта та визволителя, аморальності та моралі. Все ж одновимірний дидактичний вислів не завершує п'єсу, не зважаючи на усю явну симпатію прийняття життя та віталізму як такого, й автору не вдається уникнути заплутаної амбівалентності

дії. Лише завдяки цьому відбувається посилення дії комічного та трагічного, спричиняючи у глядача імпульси до зміни та можливої перспективи. В посмішці знаходиться меланхолія, в меланхолії витриманий та продуктивно видозмінений «ниций» сміх. Тематично п'єса звертається до ствердження культурних порядкових моделей, зокрема до буржуазно-вільгельмського витіснення тіла та сексуальності, та явно сприяє їх нівелюванню; трагікомічне при цьому позиціонується як дієво-естетичний та формальний корелят. Постійна зміна та іритаційне подвоєння в цілому підштовхує глядача до можливого перегляду порядкових моделей. Ця концепція трагікомічного повинна була подіяти на юного автора, який явно демонстрував звеличення постаті Франка Ведекінда: це був Бертольт Брехт.

«Його регіт застряг у горлі.» Чи перебуває трагікомічне у ранніх драмах Бертольта Брехта у полеміці з трагікомічним Франка Ведекінда?

Смерть Франка Ведекінда застала Бертольта Брехта 9-го березня 1918 року. Він поїхав до Мюнхену, щоб взяти участь у похованні («Поки я на власні очі не побачу його поховання, доти я не прийму його смерть»). Офіційну церемонію прощання, про яку поряд з іншими згадував також й Генріх Манн, Брехт сприйняв як недостойну величі померлого: «Вони безпорадно стояли в циліндрах. / Як навколо падали для коршунів. Занепокоєні ворони. / Й навіть якщо старалися, пускаючи сльози: / Вони не могли поховати цього орла-шарлатана.» Натомість Брехт влаштував за допомогою своїх друзів нічне чування на честь вшанування пам'яті Ведекінда в місті Лех, демонструючи таким чином вже не вперше своє захоплення мюнхенським автором, який був частим гостем на семінарах Кутчера. В пам'ять про Ведекінда Брехт навіть назвав свого народженого від Паули Банхольц в 1919 році сина Франком. Брехт сповідував характер Ведекінда як приклад для наслідування аж до часу заслання. В квітні 1942 року він навіть порадив декламатору Людвігу Хариту завжди орієнтуватися на Ведекінда, як на автора та видатного декламатора й запропонував хоча б раз продекламувати вірші Гете в манері Ведекінда, так як мистецтво його декламації є «таким, що можна перейняти та розвинути, та, водночас, воно є рафінованим та варіаційним» для сучасних ораторів.

В усіх висловлюваннях про Ведекінда Брехт постійно воскрешає образ, детально створений про себе самим Ведекіндом, й це визначає його топічним образом 20-го століття, який експлікує харизматичного та перед усім сповненого життєвих сил, енергійного, антибюргерського провокатора («Його віталізм був у ньому найпрекраснішим.»). В світлі кричущого дисонансу п'єс автора звучить «його твердий величний гімн людяності», він був одним з «найбільш величних вихователів нової Європи.» Юний Брехт закріплює за Ведекіндом лише суто педагогічні інтенції, які не застигають

в одновимірній догматиці, а навпаки, як виявилося, виникають внаслідок динаміки відхилення смислу та трагікомічної амбівалентності дії. Разом з тим ми зіштовхуємося з філологічно складним питанням транстекстуального змісту творів обох письменників. Багато що, що не піддається однозначному ствердженню, стає очевидним. Так, наприклад, у своїй прощальній промові над могилою Ведекінда Брехт звеличує скоріше людину, ніж тексти письменника («Його найбільшим літературним надбанням була його особистість»). Не зважаючи на жанрово-специфічні особливості Панегірика, описи Ведекінда не визнають прагнень до реалістично-індивідуального зображення. Брехт стилізує образ Ведекінда як такий, що міг би зустрітися в його власних п'єсах, таким чином Ведекінд і стає прототипом у драмі «Ваал». Цей тип юний Брехт знаходить також в творах самого Ведекінда: «дика, гарна тварина» Лілу нагадує місцями таємничого чоловіка та Ільзу з твору «Пробудження Весни». Бюргерський моральний кодекс Ільзи, який заперечував віталізм, перетворив її на Ваала у жіночій подобі. Фігурації життя протиставляються згадкам про смерть, які зображаються як близькі друзі, персоніфікуючи напівзловісно-трагічну або ж напівгротескно-жартівливу подібність смерті на прикладі Моріца з п'єси «Пробудження весни» та частково Екарта з драми «Ваал».

Домінування еротичного або ж звеличування тіла та життя поєднують ранні твори Брехта з літературним надбанням Ведекінда. Обидва письменники проблематизували таку ідеологію чуттєвого («Тіло має свою власну душу»). Ведекінд, наприклад, у своєму творі «Маркіз Кейт» пропонує утопічний ідеал синтезу тіла та духу, або ж у трилогії «Замок Веттерштайн» (Schloss Wetterstein) рівноправно демонструє цілу низку прийомів гри тілесності та партнерських взаємовідносин. Визнання Ведекінда Томасом Манном як «одного з найбільш зухвалих сенсуалістів сучасної німецької літератури» розглядається так само, як і однобічне закріплення Брехтівського Ваала на тлі гедоністичного віталізму. У безморальній моралі в образах Ваала, Лілу та таємничого пана репрезентується провокативне зображення зворотного, іншого світу, яке констатуємо дієвим у Брехта та Ведекінда та, яке, в свою чергу, з'являється в аутсайдерських сферах бюргерського соціального устрою, наприклад, у барделі, вар'єте, цирку. Обидва письменники прагнули в такому контексті до літературного топосу невинних проституток та бродяг, які зображаються напівшахраями або ж напівпорядними людьми. Звідси й виходять жанрово-специфічні дотичності, адже Брехт та Ведекінд мають слабкість до детективів, вуличної балади, так званих «пісенних газет» (Zeitungslied), та не в останню чергу до трагікомедії.

Меланхолічному дурню протиставляється матеріалістично-орієнтований, ворожий до усього тілесного соціальний устрій, головною нормативно-психологічною моделлю поведінки якого є бо-

ротьба, яку Бертольт Брехт у драмі «В джунглях міст» (*Im Dickicht der Städte*) зображає як головну тему твору. Боротьба визначає соціальні дискурси, взаємодію двох людей (в тому числі статей) й навіть психічну схильність окремо взятих образів. Брехт та Ведекінд знову ж таки перетинаються у своїх діагнозах, полемізуючи про витіснення тілесності, яка, попри все, силою повертається в центр суспільного устрою (часто літературно зображуваною засобами гротескного), про критику шлюбу як експлуататорської згоди та споживацький характер людини та мистецтва. Таке винесення мистецтва на продаж маркує Брехта та Ведекінда певною мірою амбівалентно: з одного боку, як безповоротну втрату, а з іншого боку, як шанс впровадити мистецтво під видом Троянського коня споживацтва у далекий від мистецтва дискурс.

Образи Ведекінда та Брехта живуть у нестійкому, хиткому світі, який за мить може перевернутися до героїв однією зі своїх протилежностей. Такий нестабільний устрій вимагав особливих естетичних інновацій, з метою його передачі у творі або ж, в кращому випадку, постачанні імпульсів для зміни за допомогою твору. Навіть і в цьому вбачається схожість Брехта та Ведекінда. Обидва експериментували з гетерогенним матеріалом, який вони ретельно збирали, залучаючи усталені топи та традиції високого мистецтва, зокрема елементи з областей низькопробної літератури, балагану, кабаре та спортивних видовищ. Такі лігатури руйнували класичний театр ілюзій, що пізніше підсилюється Брехтівською жестикуляцією показу. У пролозі твору Ведекінда «Дух землі» зустрічаємо приборкувача тварин, який репрезентує головну героїню твору Лілу як змію та дає основні коментарі для розуміння усієї п'єси, тим самим провадячи глядача своїми епічними зауваженнями в оману. Виникає таким чином очуження, продукуює замість педагогічної дистанції та ясності іритаційну багатозначність, з якої можливо й з'являється потенціал альтернативних смислових концептів. Щось подібне виходить також з специфічної традиційної свідомості, яка однаково маркує Ведекінда та Брехта, які використовують повчальне, цитоване включення загальноприйнятих моделей (якраз у ліриці, наприклад, у вуличних баладах) для часто провокативної контрафакції та розчаровують очікування читача. У Брехта та Ведекінда констатуємо паралельні нариси ототожнення. Це особливо стосується образу звичного бюргерського жаху, з метою ствердження власної позиції на літературному ринку й водночас, пов'язуючись з надією, за допомогою скандалу, ексцесу та провокації, перейти догматичні направляючі межі та створити простір для оновлення. Подібну ціль переслідує трагокомічне, яке культивує Ведекінд та непрямо, опосередковано пропонує своєму читачу Бертольт Брехт.

Ранні п'єси Брехта, які виникли в роки найбільшого впливу на них Ведекінда, – це усе трагікомедії у вказаному значенні, концентрація якого, а

саме гротескного, повністю пронизує драми «Ваал» та «Барабани вночі» з першого до останнього акту. Інтелектуальна балаканина, наприклад, на тему ворожості до тілесності рішуче протиставляється Ваалом як агресивна для споглядання, яка, як коментує Бахтін, протидіє своєму суспільному запереченню та продукує антропологічний крок до зближення життя та смерті. Руйнівна дія чітко проявляється в сцені, в якій емоційна бідність двох сестер Ваала протиставляється іронічному зауваженню комедії «Сестри в Гадесі!» та його гімну у вбиральні; Бахтін тлумачить сцену виходу за межі між тілом та світом як «архетипну» фігурацію гротескного тіла. Аналогічною є п'єса «Ваал» у своїй звивистій формі нестримних окремих сцен, яка заперечує будь-яку класичну суворість форми та змішує в своїй метафоричній мові реалістичне та фантастичне. Варто зауважити, що гібридність характеризує також головних героїв, які водночас схожі і на людину, і на звіра («я голодний, як хижий звір») та тим самим стає пограничним образом між протиріччям, які лейтмотивом пронизують увесь текст – це життя та смерть, земля та небо тощо. Ваал протиставляється загрозливо чужому світу та водночас відображає його, адже усі образи навколо нього – це «хижаки». Бінарно структуризовані моделі устрою радикально руйнуються в драмі «Ваал», однозначна передача смислу виростає з імпульсів, які виникають у сірій зоні трагікомічного та внаслідок порушення встановлених протиріч.

Усе це далі провадить до вивчення драми «Барабани вночі» з зростаючим соціально-критичним підйомом, який все ж на новий лад базується на неоднозначності та змішанні гетерогенних елементів. П'єса з жанровим визначенням «комедія» змішує трагічне та комічне, незважаючи на свою удавану сувору аристотельську форму. Краглер як гібридна, гротескна істота – напівжива, напівтварина, напівлюдина («я їм траву. ... Я на усіх чотирьох виліз з глиняної нори. ... Я – свиня!»), наполовину наділена душею і «напівпривид» потрапляє у світ, модель устрою якого повністю руйнується. Спартаківська революція поряд з політичними імплікаціями демонструє різкий культурний трансформаційний процес та посилене, зростаюче нівелювання уявного соціального устрою. Краглер з'являється то як трагічно страждаючий образ у світі комічних фігур, то як дурень у конфронтації з трагічним, яке уособлює образ Анни. В цьому сенсі Краглер (на що Бото Штраус у 1969 році вказує у своєму есе ранніх творів Брехта: він на стільки виснажений хаосом?) в дійсності є нащадком Войцека Бюхнера та попередником Хорватса протагоністів. Трагікомічна суміш у драмі «Барабани вночі» виникає при цьому за допомогою епічних коментарів, які також і Ведекінд інтегрує у свої власні п'єси.

Останні сцени драми «Барабани вночі» коливаються швидко та мерехтливо змінюючись між глибоким трагізмом та традиційним комізмом. За декілька хвилин до закінчення п'єси вона, здається-

ся, через спробу вбивства Анни та його сумнівно-сті виливається у трагічне і знову ж таки рухлива кінцівка виливається у комічне – Краглер та Анна зближуються. Кінець все ж, так як і в п'єсі «Пробудження весни», передбачає провокативну відмову від романтичного трагізму («не витріщайся так романтично»), радикальний розрив ілюзії та віталізм й тілесність. Так само як і образи одержимого смертю Мельхіора та таємничого чоловіка, живий Краглер покидає сцену разом з вже непотрібною для нього Анною, щоб нарешті жити. П'єса відкидає аристотелевський театр ілюзій («Він роздратовано посміхається. Це звичайна гра») та закінчується, так як і п'єса «Пробудження весни», злісним реготом гротескного, провокативним інсценуванням або ж інсценуванням пропонованого трагікомічного:

Волинка свистить, бідні люди вмирають у газетному кварталі, на них падають будинки, сіріє ранок, вони, як утоплені коти лежать на асфальті, я свиня і свиня йде додому. ... Його сміх застрягає в горлі.

Шлях до трагікомедії експресіонізму, як наприклад, «Комедії з бюргерського героїчного життя»

Штернхайма (Штани, Касета, Бюргер Шіппель, Сноб, 1913, Табула раса), попередником яких з огляду на багато моментів був Ведекінд, здається, хотів би, попри усі намагання Брехта дистанціювати його, все ж належати до цієї епохи.

Рідко в чому твори Франка Ведекінда та Бертольта Брехта демонструють такі дотичності як у світлі трагікомічного, яке атакує у своїй естетиці гетерогенності та гібридності закам'янілі структури устрою, нівелює значну амбівалентність дії у глядача та робить спробу надіслати імпульси для послаблення цього ствердження. Юний Брехт й надалі творчо пише нариси, посиляючись на трагікомічне у Ведекінда. Вважаємо, що очевидно саме наступні слова старшого Ведекінда характеризують трагікомічне в його власних творах та резюмують його в текстах молодшого Брехта:

І сміх, і гріх. Так як одне заважає іншому зображати його задум, таким чином губам вдається лише легка усмішка, тоді як внутрішні куточки брів майже непомітно здіймаються вгору. Таким чином виникає конфлікт захоплюючої дії, який вигранно об'єднує кожну крайню точку в мистецькому зображенні.

З німецької переклала Ірина Тараба.

*Prof., Dr. Helmut Koopmann
Universität Augsburg
(Deutschland)*

Brecht und das Andere. Zur Lyrik des frühen Exils.

Brecht hat schon in seiner Augsburger und frühen Münchener Zeit immer mit Widerständigem zu tun gehabt, mit Konventionen, die ihm nicht paßten, mit Literatur, die ihm verfehlt schien, mit bürgerlichen Moralgrenzen, die ihn einengten, aber er hat die beneidenswerte Fähigkeit besessen, sich über dieses Widerständige hinwegzusetzen, indem er es sich unterwarf. Er hat schon in den frühen Theaterrezensionen, die mediokren Aufführungen aus dem Augsburger Theater galten, eine fast aggressive Zeitgenossenschaft herausgekehrt, und diese Aggression äußerte sich in einer Form der Inbesitznahme, die mir für den frühen Brecht charakteristisch zu sein scheint. Daß darin eine bis in die Aufklärung zurückreichende Tradition des kritischen Weltverhaltens, das immer auf Unterwerfung aus war, sich fortsetzte, war weder gewollt noch ihm bewußt; Brecht hat sich erst später zu seiner aufklärerischen Verwandtschaft, zu Lessing und Schiller, ausdrücklich bekannt. Aber er hat schon damals auf geradezu militante Weise derart aufklärerisch reagiert. Mit anderen Worten: ihm begegnete im Grunde genommen nichts „Fremdes“, es gab nicht „das Andere“, keine von ihm als Begrenzung empfundenen Erfahrungshindernisse, niemand und nichts, was ihm seine eigene Limitierung gezeigt hätte. Das mag auch ein juvenales Weltverhalten gewesen sein, in dem die haptischen Züge offensichtlich hochentwickelt waren, und es wäre nicht weiter bemerkenswert, hätte Brecht nicht schon früh literarische Techniken einer literarischen Weltbewältigung entwickelt, die zwangsläufig Verhaltensmuster auch für spätere Jahren bilden sollten und die sich in seiner Beziehung zur Außen- und Umwelt damals schon gewissermaßen einschliffen: es geht dabei nicht um primäre Welterfahrungen, sondern um bewußt eingesetzte Techniken und Taktiken, um mit Widerständigem fertig zu werden und derart das, was sich ihm in den Weg stellte, zu überkommen.

An sich sind die Methoden seiner Weltbewältigung alles andere als ungewöhnlich, sondern Ausdruck besser Intellektuellenmanier: das Benennen von Erfah-

rungen macht diese verfügbar, Verbalisierung eigener Reaktionen und Betroffenheiten führt dazu, daß sie behandelbar werden, ja unterworfen werden unter die Maßstäbe eines richtenden Verstandes, der sich seiner Unfehlbarkeit ebenso bewußt ist wie der Fähigkeit, mit Hilfe der Benennung, also der Formulierung von Erfahrungen und Verhältnissen mit der widrigen Gegenwart fertig zu werden. Es geht hier nicht darum, ein literarisches Psychogramm zu entwerfen. Aber Brechts frühe Schriften lassen gleichsam ein idealtypisches Verhalten erkennen, das auf Unterwerfung aus ist, auf eine Bewältigung des „anderen“, nicht auf die Statuierung von Gegensätzen.

Eine solche Haltung ist nicht zu verwechseln mit Geradlinigkeit - diese Tugend hat Brecht als eine solche der Unbelehrbaren nie geschätzt. Andererseits darf die Kategorie des Lernens, von Brecht früh als Verhaltensmuster nicht nur verkündet, sondern auch praktiziert, nicht darüber hinwegtäuschen, daß Gegensätzliches, Widerständiges, nicht in seiner Andersartigkeit und seiner eigenen Gesetzmäßigkeit begriffen werden konnte, sondern gleichsam immer nur eingemeindet werden mußte. Brecht hat zumindest bis in die 20er Jahre hinein Widersprüchliches derart umgegangen, und seine „Freude an der reinen Dialektik“, die er schon 1920 zum Ausdruck gebracht hat (GW 15, 43), ist in gewissem Sinne ein Vergnügen am Aufheben von Gegensätzen, und das hieß: Gegensätzliches sich zu eigen zu machen, es dadurch zu entschärfen und gleichzeitig als vergrößerte Basis des eigenen Denkens zu nutzen. Brecht empfand sein Schreiben als Schreiben in einer Fremde, aber er hat das Fremde als etwas anderes nicht als solches akzeptiert.

Zwei charakteristische Beispiele mögen das belegen. Zum einen: dem jungen Brecht mangelt es an Bewußtsein für historische Distanzen. Umgekehrt formuliert: alles ist für ihn Zeitgenossenschaft. Die frühen Theaterkritiken Brechts lassen erkennen, daß das Historische bestenfalls Patina war, niemals etwas

Trennendes, dem Verständnis Querliegendes, und das gilt für ein Drama wie Schillers „Don Karlos“ ebenso wie für Hauptmanns „Rose Bernd“, für Ibsens „Die Gespenster“ oder für Goethes „Tasso“. Historische Dimensionen gibt es für ihn nicht, und für alle diese Dramen gilt, was er zu Hauptmanns „Rose Bernd“ sagt: „es ist unsere Sache, die in dem Stück verhandelt wird, unser Elend, das gezeigt wird“ (GW 15, 24). Natürlich ist es einem Theaterkritiker unbenommen, ein historisches Drama in seiner Präsenz zu sehen - dann zumal, wenn es nicht als historisches Theater inszeniert ist. Aber Brechts Reaktionen sind charakteristischer für ihn, als es die Besprechungen auf den ersten Blick zu erkennen geben. Brecht erlebt alles als zeitgenössisches Theater, ihn interessieren die menschlichen Konflikte, die die zu allen Zeiten immer gleichen Konflikte sind. Zu Schillers „Räubern“ bemerkt er: „Schillers Jugendwerk zeigt in bunten, wilden Bildern die rührende Leidensgeschichte eines hoffnungsvollen Jünglings, der durch die verbrecherischen Machenschaften seines eigenen Bruders Franz, einer schurkischen Canaille, bei seinem armen alten Vater verdächtigt, aus wildem Trotz auf die schiefe Ebene gerät“ (GW 15, 27). Daran ist alles richtig. Aber es fehlt jeglicher Hinweis darauf, daß es sich nicht um Gegenwartstheater, sondern um ein Drama handelt, das 150 Jahre zuvor gespielt wurde; wir finden kein Wort über die Sturm und Drang-Auflehnung gegen die ältere Generation, über den Selbstbefreiungswillen einer jungen Generation im Vorfeld der Französischen Revolution, nichts darüber, daß derartige Brüderkonflikte gewiß zeitlos sind, aber um 1780 massiv auftreten, als literarische Mode.

Nun mag man das alles einem jungen Theaterkritiker als selbstverständlich durchgehen lassen. Doch hier kündigt sich ein Geschichtsverständnis an, das durchgängig bleiben sollte: Geschichte ist das von jedermann und also auch von Brecht Begreifbare, nichts Unverständliches oder Gegensätzliches, nichts Einmaliges und damit Unzugängliches. Das darf nicht mißverstanden werden: Brecht hat die Historisierung einer darzustellenden Person durchaus gebilligt, ja gefordert. Aber das war keine Forderung nach dem Einmalig-Unverwechselbaren, damit auch letztlich Unzugänglichen und Fremdartigen eines anderen. Historisieren heißt auch später bei Brecht im Widerspruch zum Alltagsverständnis dieses Wortes, daß der Mensch in „mehr als einer Figur“ erscheint: „Er ist zwar so, wie er ist, da es zureichend Gründe dafür in der Zeit gibt, aber er ist, sofern ihn die Zeit gebildet hat, auch zugleich ein anderer, wenn man nämlich von der Zeit absieht, ihn von einer anderen Zeit bilden läßt. Da er heute so ist, wäre er gestern anders gewesen“ (GW 15, 404). Dahinter steckt eine Theorie von der notwendigen Veränderbarkeit der dramatischen Kunstfigur, aber versteckter, jedoch nicht weniger bedeutsam ist die Absicht, dem historisch Einmaligen das Fremde zu nehmen, die Unzugänglichkeit einer anderen Zeit, in die man nicht eindringen kann, ohne sie mißzuverstehen. Hinter der

„Singularität der Figur“ taucht niemand anders auf als „schlechthin jedermann“. Derartige Erkenntnisabsichten machten es Brecht vermutlich leicht, sich später eine Klassenphilosophie geschmeidig und eben ohne Widerspruch anzueignen, und sie erleichterten ihm auch die intellektuelle Beherrschung seiner Welt. Dramatiker und Schauspieler mögen verfremden, aber diese Verfremdung ist keine Begegnung mit der wirklichen Fremde. Die Erkennbarkeit durch die Verfremdung bleibt, wird sogar dadurch erleichtert oder gar erst möglich. Dieses Verhalten Brechts hat nichts mit Erfahrungsverweigerung zu tun, sondern ist vielmehr der Versuch, Erfahrungen zum Zwecke ihrer Erkenntnis und Auswertung zu integrieren. An Grenzen der Erfahrung ist Brecht bis in die tiefen zwanziger Jahre hinein offenbar nicht gekommen, das Andere als das Unzugängliche, Widersätzliche, Unbegreifbare und damit das eigene erkennende Ich auch Limitierende und Zurückweisende hat Brecht offenbar nicht kennengelernt. Etwas Unbegreifliches gab es da nicht, sondern nur das, was erkennend, assimilierend zu bewältigen war.

Ein zweites Beispiel liefert Baal. Baal siegt, er überfällt Menschen auf offener Straße wie ein Orang-Utan, „Baal nimmt seinen Himmel mit hinab“, „aber Baal starb nicht“ und „was ist Welt für Baal noch? Baal ist satt“: das sind ins Gauner- und Kaschemmenleben übersetzte Allmachtsphantasien, wie Baal sie noch wiederholt äußert. In seiner Mischung aus Raubtiermentalität und Herrschaftsgelüsten vertritt er einen literarischen Typus, der schon in der Jahrhundertwende wiederholt begegnet, bei We-dekind und Heinrich Mann, aber charakteristischer ist in unserem Zusammenhang, daß Baal Widerstände nicht kennt, weil er Widerstände nicht findet. Der Einspruch des Pfarrers, „die Welt ist Ihr Zirkus“, trifft auf taube Ohren. Sein Vorsatz „ich kämpfe bis aufs Messer“ kennzeichnet Baals Überwindmentalität ebenso wie seine Kompromißlosigkeit: er ist ein Raubtier, das immer siegt. „Er hat Kräfte wie ein Elefant“: das ist das Urteil eines Landjägers über ihn, und wenn hier seine Unbesieglichkeit auf ebenso triviale wie unmißverständliche Weise ausgesprochen ist, so ist eben damit ähnliches auch über sein Weltverhältnis gesagt, und bei dem großen Anteil an Selbstbildlichem in Baal gilt das mutatis mutandis in einiger Analogie auch für den Verfasser des Baal. Wo Anderes auftaucht, ist es überwindbar, dient letztlich der eigenen Welterweiterung, und Brechts Lyrik vor 1933 bezeugt, in welchem Ausmaß sie stattfand. Auch hier gibt es immer nur Sieger, Besiegte nur auf der anderen Seite. Der Schiffbrüchige überlebt, die Ertrinkenden sagen noch, daß sie heute Nacht den Mont Cenis überfliegen, aus „Fall und Verschlingung“ erneuert sich stündlich „die unendliche Sensation“ (8, 68), die Erde zerfällt, doch die Erde rollt weiter (8, 69), und im ersten Brief an die Mestizen heißt es: „Ich bin vollkommen überzeugt, daß morgen ein heiteres Wetter ist“ (8, 106). „Kameraden! Verzaget nicht!“ (8,

133), so beginnt der „Song zur Beruhigung mehrerer Männer“. Die Hauspostille setzt fort, was die frühen Gedichte begonnen haben: den Todesgeschichten steht der Triumph gegenüber, und Nacht und Finsternis werden noch gelobt (8, 215). Selbst in die Hölle geht es triumphierend; „Reden Sie nichts von Gefahr!“ (8, 273), lautet die Empfehlung aus dem „Lesebuch für Städtebewohner“. Und: „Die Städte sind für dich gebaut. Sie erwarten dich freudig. / Die Türen der Häuser sind weit geöffnet: das Essen / Steht schon auf dem Tisch“ - da ist nichts von Verzweiflung und Fremdheit, von Melancholie und Todessehnsucht, und wenn von alledem durchaus auch die Rede ist, so doch, um das alles zu überwinden. Nicht zufällig sind Militarismen, Boxsportbegriffe, sind Bilder aus der Dschungelwelt und von Raubfischen immer wieder in die Gedichte eingestreut, ist von Kampf die Rede und von der Zukunft. Verständlich, daß am Ende dieser Entwicklung die lyrische Aufforderung steht: „Wißt, daß ihr eure Lage verbessern könnt!“ (8, 366). Der Sieg wird nicht nur errungen, er wird auch postuliert, wird zur Aufforderung, und wie in einem Brennpunkt ist diese ganze Überwinder- und Weltbeherrschermentalität, die Brecht den Weg in den Marxismus leicht machte, in einem Lied zusammengefaßt, das nicht zufällig „Spottlied“ heißt, und dessen erste Strophe lautet: „Komme aus den vollen Hinterhäusern / Finstern Straßen der umkämpften Städte / Findet ihr euch zusammen / Um gemeinsam zu kämpfen. / Und lernt zu siegen.“ (8, 368). Die expansive Militanz eines solchen Denkens läßt anderes, Fremdes, Widersetzliches, Gegenläufiges weniger zu denn je. In der Überwindermentalität des Marxismus fand er schließlich nicht zufällig etwas Analoges. Auch da sollte das „Andere“ am Ende ja überwunden werden.

*

Die eigentliche Erfahrung des Anderen war für Brecht eine Erfahrung des Exils. Da ließ sich nichts mehr eingemeinden oder überwältigen, dieses Andere war das Fremde, und die Fremde wurde als das Andere erlebt. Es kann hier nicht darum gehen, Einzelheiten jener frühen Exillyrik auszubreiten; uns interessieren die Verhaltens- und Reaktionsmuster, soweit sie in der Lyrik deutlich werden.

In einer Reihe von frühen Exil-Gedichten ist das Fremde als das völlig Unvertraute, nicht sofort zu Bewältigende und darin durchaus Bedrohliche charakterisiert. Die wichtigste Folge dieser Erfahrung ist bei Brecht ein Denken in Polaritäten. Heimat und Fremde, die Anderen und wir, sie und ich: dahinter verbirgt sich ein Erkenntnis- und Identifikationsraster, mit dessen Hilfe das Widerständige und Andere bewältigt werden soll. Brecht reagiert auf das Exil nicht sehr viel anders als seine vertriebenen Zeitgenossen: nicht gerade als Bürger, aber doch als ein zumindest im geistigen Sinne Seßhafter, und nur von dorthier wird

verständlich, wie groß das Bewußtsein des Verlustes bei ihm war. Das Gedicht „Verhalten in der Fremde“ enthüllt viel von der frühen Exilerfahrung, und wenn die dritte Strophe lautet: „Jetzt/ Lebe ich in fremdem Land, verjagt aus meiner Heimat / Stehe vor Sitzenden, mache Platz den nach mir Gekommenen / Und schweige, wenn ich angeschrien werde“ (8, 407), dann wird auch deutlich, wie Brecht die Fremde erlebt: die Fremde ist die Umkehrung alles dessen, was das Eigene ausmacht: ein dualistisches Weltbild kommt herauf, entworfen in wenigen Zeilen eines kurzen Gedichtes. Natürlich hat Brecht auch vorher dualistisch gedacht - aber jener Dualismus war anderer Natur, denn jetzt haben die ausschweifenden Eroberungszüge des Ich vorerst ein Ende: das Andere ist das Mächtigere, „Fremde“ eine neue Erfahrung. Diese Fremde war nicht mehr der Urwalddschungel, in dem man sich nur als Raubtier behaupten konnte, noch weniger die Welt einer nicht akzeptierten Bourgeoisie, die man negieren oder satirisch dekouvrieren konnte. Die Dualismen, die jetzt in der Lyrik begegnen, sind Filiationen der Erfahrung, daß die eigene Existenz eine nicht mehr authentische, sondern vielmehr eine nur vom Gegensatz her verständliche und aus dem Gegensatz heraus mögliche Existenz ist. Das Weggehen und das Bleiben, das Alleinsein und das Dasein unter vielen anderen, die vielen Sies in Deutschland und das Ich außerhalb, die dämonische Verführung in Deutschland und der Versuch einer intellektuellen Analyse bei denen, die verbannt sind, das Gute und das Böse, das Aufkommen der Niedrigen und der Abstieg der Gebildeten, die Führerparolen mit ihren gläubigen Zuhörern und der ernüchterte Blick über den Sund, die neuen Lehren der Erfahrung und die alten Muster, die nicht mehr taugen: das alles sind Teilerfahrungen, die sich im übrigen mit denen anderer Exilanten decken: für Heinrich Mann zerfällt die Welt in eine gute und in eine böse Welt, für Thomas Mann spaltet sich die Kultur in eine echte und wahre einerseits und eine falsche und uneigentliche andererseits, Anna Seghers kennt das böse Deutschland und das gute Frankreich, Klaus Mann die gute Emigration und das Böse in den Köpfen derer, die geblieben sind. Zwei Momente machen diese Erfahrung des Anderen als des Fremden und des nicht überwindbaren Widerstandes besonders gründlich: die anderen, die Masse der Sies, die Nazis sind gesichtslos, anonym, als Gegner nicht individualisierbar. Die Folge sind Typisierungen wie „der SA-Mann“, am deutlichsten ausgeprägt in „Furcht und Elend des Dritten Reiches“. Wichtiger war wohl noch die Erfahrung, daß die Masse der Arbeiter nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, in den Widerstand ging, sondern das Mitläufertum rekrutierte: die humanistische Front zerfiel, bevor sie sich etabliert hatte.

Uns interessiert, wie Brecht das Exil literarisiert hat, d. h. in welcher Weise die frühen Erfahrungen des Exils literarische Techniken und Reaktionsformen ausgebildet haben. Aus der wirklichen Erfahrung einer

Dualität der Welt heraus folgt bei ihm nicht nur die Polarisierung der Erfahrungen in seiner lyrischen Welt, sondern - ein zweites Moment - ein weiterer lyrischer Reaktionsmechanismus, der ohne den ersten nicht denkbar wäre und der auch die Problematik einer solchen Freund-Feind-Reaktion, also einer dualistischen Interpretation der neuen Weltverhältnisse offenbart. Der Versuch, mit dem Fremden, dem Anderen, dem Widerstand, fertigzuwerden, endet nicht, wie beim frühen Brecht, mit einer intellektuellen Überwältigung dieses Fremden, sondern führt dazu, daß das Andere, das nicht mehr wie früher überwunden werden kann, in seinen eigentlichen Absichten denunziert wird. Die nationalsozialistischen Parolen werden umfunktioni-ert - so wie auch andere prominente Exilautoren von Thomas Mann über Heinrich Mann und Feuchtwanger bis hin zu Hermann Broch nationalsozialistische Erscheinungsbilder und Parolen umfunktioni-ert haben. Dazu bedient Brecht sich des Vokabulars des Nationalsozialismus, um es umzudrehen. Die Kraft der Rasse, die Erleuchtung des Führers, besondere Listen, übermenschliche Wunder und die Machtergreifung: das in der nationalsozialistischen Ideologie Positive wird entlarvt, in seiner Fragwürdigkeit bloßgestellt: aber das geschieht immer nur als Reaktion. Die Instanz, die diese Umkehrung möglich macht, ist der Intellekt, der erkennt, was sich hinter den nationalsozialistischen Parolen verbirgt. Eine solche Reaktionsmethode hat freilich ihre Schwächen: die Definitionen des Nationalsozialismus aus der Sicht Brechts waren im Grunde genommen nichts anderes als umgekehrte Definitionen der Nationalsozialisten selbst. Hitler als Anstreicher: da erscheint die Kunstmalerepisode in negativer Lesart. Widerlegt oder gar bewältigt wird sie dadurch freilich nicht. Ein wenig ist in alledem geblieben von der alten haptischen Weltaneignungstendenz, aber doch reduziert auf Umfunktionalisierung und Umkehr jener Materialien, die von der anderen Seite geliefert wurden. Dazu gehören die Hitler-Choräle, gehören Chroniken und andere Abteilungen der Svendborger Gedichte. Auch die Satiren sind Versuche, eine lyrische Tradition so zu verwenden, daß sie den Umkehrmechanismus als solchen verschleiern und die Aussage, die eigentlich oft nur die umgedrehte Aussage der Nationalsozialisten ist, historisch verankern.

Ob man bei Brecht eine Identitätskrise konstatieren kann, wie bei so vielen anderen Emigranten, das muß Vermutung bleiben. Die lyrischen Produktionen des ersten Exiljahres legen einen solchen Verdacht allerdings nahe. Die auffällige häufige Wiederkehr des Ich in diesen Gedichten, die Trauer um den Verlust des kleinen Hauses und des Wagens, dieses und manches andere spricht dafür, daß Brecht plötzlich gezwungen war, sein Ich zum alleinigen Zentrum seiner neuen Welt und seiner Erfahrungen zu machen. Am Ende des ersten Exiljahres ist diese Phase aber schon beendet: Brecht identifiziert sich mit großen Dichtern der Vergangenheit, die auch ins Exil gehen mußten. Das Ge-

dicht von der Auswanderung der Dichter bezeugt das ebenso wie das vom Neujahr der Verfolgten. Den Sies der Nazis läßt sich eine Front gegenüberstellen: keine reale, sondern eine literarische, aber sie erstreckt sich über 2000 Jahre. Derartige Angleichungen begegnen in der Exilliteratur überall. Natürlich sind es immer poetisierte Vertreibungsgeschichten, die Brecht schreibt, aber er deckt neue Verweisungszusammenhänge auf, interpretiert auch historische Fakten anders. Wir haben es, kurz gesagt, mit einer neuen, literarischen Deutung des Exilschicksals zu tun. Daß die Erfahrung des Exils, diese Erfahrung des ganz Anderen, ihre eigenen Paradoxien für Brecht hatte, findet sich in den frühen Exilgedichten wiederholt. „Ich las ein unbeschriebenes Blatt / Und schrieb in ein bedrucktes Buch“: in diesen Zeilen aus dem „Neujahr der Verfolgten“ drückt sich etwas von dieser Paradoxie aus. Auch der Besuch der verfolgten Dichter ist paradox: sie kommen im Geiste, natürlich nicht wirklich. Aber paradox ist das, was sie Brecht an Einsicht vermitteln: die Verfolgten feiern ihren Triumph, schlagen sich durch alle Hindernisse hindurch und überleben in alten und neuen Verstecken: eine phantastische Welt tut sich auf, die nicht mehr die Welt des einzelnen Emigranten ist. Was sich für Brecht anschließt, sind weitere Aktivierungsversuche, was die Geschichte angeht: das gilt für „Die Medea von Lodz“ wie für das Gedicht vom römischen Kaiser Nero, für die „Legende von der Entstehung des Buches Tao te King“ wie für die Gedichte auf Beatrice, auf Hamlet, auf die „Metaphysik der Sitten“, auf Schillers „Die Glocke“ und „Die Bürgschaft“, auf Goethe und Kleist, auf Michelangelo und Empedokles. Brecht folgt der großen Linie des Emigrantenselbstverständnisses unseres Jahrhunderts: der Verankerung der eigenen Existenz in der Geschichte. Zwischen 1933 und 1940 wurden fast hundert historische Romane geschrieben. Das ist alles andere als ein Zufall. Aber Brecht verankert sich nicht in der Geschichte, um sich zu distanzieren. Auch die Geschichte wird in den Dienst genommen, mit ihrer Hilfe soll die Gegenwart dargestellt und bewertet werden.

Hat Brecht das Andere, als das sich das Exil darstellte, bewältigen können? Manches spricht dafür, daß das Exil eine unüberwindbare Opposition blieb, und als es beendet war, war Brecht ein anderer geworden. Fortan findet sich immer stärker das, was vielleicht zur wichtigsten Erfahrung des Exils als des Anderen gehört: das Paradox als Denkstruktur und Darstellungsmittel.

Erhard Bahr hat in einem bedenkenswerten Aufsatz Brechts episches Theater als Theater des Exils gedeutet, und es wäre analog zu fragen, ob nicht die Theorie der Verfremdung mit diesem Erlebnis der Fremde als des Anderen in einem tieferen Sinne zu tun hat, als es der Text selbst zu erkennen gibt. Es geht hier nicht um die Frage, wieweit Brecht sich in den politischen Tageskampf im Exil hineinbegeben hat, und Bahr hat

mit Recht moniert, daß einige der wichtigsten Studien „die Arbeitsbedingungen des Exils und die daraus abgeleiteten Stoffe und Formen überhaupt nicht zur Kenntnis“ genommen hätten - er nennt in diesem Zusammenhang Arbeiten von Klaus-Detlef Müller, Heinz Brüggemann, Jan Knopf und eher als Ausnahmen Herbert Claas, in bezug auf die Lyrik Peter Paul Schwarz und Christiane Bohnert. Ob dem so ist, sei hier im Augenblick nicht weiter vertieft. Aber man muß Bahr auf jeden Fall wohl darin recht geben, daß das Exil bislang nicht zureichend genug gewürdigt worden ist, und wenig scheint getan auf die Frage hin, wieweit das Exil auch von Brecht literarisiert worden ist, das heißt wieweit spezifische Exilerfahrungen in das Werk Brechts eingegangen sind auch dort, wo nicht ausdrücklich vom Exil die Rede ist. Manches spricht dafür, daß bestimmte Eigentümlichkeiten der Brechtschen Dramatik, mögen sie nun als Möglichkeiten angelegt worden sein oder nicht, durch das Exil schärfer profiliert worden sind. Genauer: die Erfahrung des Anderen, wie das Exil sie darstellte, war nicht eine solche, in der das Andere von Brecht schließlich angeeignet wurde. Die Doppelfiguration im „Puntila“, Ambivalenzen in der „Mutter Courage“, das Durchhaltepathos und der Überwindungswille im „Kaukasischen Kreidekreis“, die nicht zu umgehende Macht der Kirche im „Gali-

lei“: selbst dort, wo der Antagonismus komödiantisch inszeniert wird, wird er nicht aufgehoben. Natürlich sind solche Gegensätze schon im Widerspruch von Garga und Shlink angelegt. Aber sie werden in den Dramen des Exils unübersehbar verschärft. Von der Eindeutigkeit der Lehrstücke ist nichts mehr geblieben. Überwindet Matti Puntila oder Puntila Matti? Jede Entscheidung ist begründbar, aber ebenso auch anfechtbar. In den Exildramen ist aber auch das Ende der Ideologie gekommen. Dem Anderen kommt man mit Manifesten und Parteistandpunkten nicht bei. Daß sich in der späten Exillyrik dann die Rückblicke in das Vertraute, in die Heimat, in Augsburger Szenerien vermehren, mag eine frühe Alterserfahrung Brechts gewesen sein. Oder auch ein immer erneuter Versuch, jene Erfahrung des Anderen, die das Exil bedeutete, klug zu umgehen. Die Fremde blieb, von Akkulturation kann bei Brecht zu keiner Zeit und nirgendwo die Rede sein. Was sie bedeutet, sagt die frühe Exillyrik. Wie weit sie wirkte, zeigt sein Werk bis zum Ende hin. Denn auch noch die Buckower Elegien lassen sich als spätes Exilwerk deuten, indem die eigene Existenz als permanent transitärer Zustand erscheint. Einmal Exil, immer Exil, so heißt es in einem Gedicht von Hilde Domin. Von Brecht und seiner Erfahrung des Anderen ließe sich ähnliches sagen.

*Dr. Gizela Kurpanik-Malinowska
Jan-Długosz-Akademie in Częstochowa
(Polen)*

Totalitarismus in Deutschland und Brechts Parabelstück „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“

Die Deutschen sind das „einzigste Volk der Welt, das gleich beide Totalitarismen durchmachte – erst zwölf Jahre Nationalsozialismus in ganz Deutschland, gefolgt von 45 Jahren Kommunismus im östlichen Teilstaat“¹.

Der Totalitarismus hatte Deutschland in eine Katastrophe gestürzt. Der zweite Weltkrieg zerstörte ein Drittel des Volksvermögens, 25 Millionen Deutsche verloren als Flüchtlinge, Evakuierte oder Ausgebombte ihre Heimat. Das Ziel der im Jahre 1933 errichteten Diktatur war die Errichtung eines germanisch-großdeutschen Reiches, das durch aggressive Außenpolitik und den zweiten Weltkrieg erreicht werden sollte. Doch das geplante „Tausendjährige Reich“ endete bereits im Jahre 1945. Mit der Machtübernahme am 30. Januar 1933 durch Adolf Hitler und die nationalsozialistischen Deutsche Arbeiterpartei wurde die erste deutsche Republik zerschlagen und die Zeit des Terrors und der Diktatur geboren.

Die Grundlage für den nun gegründeten totalitären Staat, für das Dritte Reich, war das Parteiprogramm der NSDAP. Darin lesen wir:

„Das Programm der nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei ist ein Zielprogramm. Die Führer lehnen es ab, nach Erreichung der im Programm aufgestellten Ziele neue aufzustellen, nur zu dem Zweck, um durch künstlich gesteigerte Unzufriedenheit der Massen das Fortbestehen der Partei zu ermöglichen.

1. Wir fordern den Zusammenschluß aller Deutschen auf Grund des Selbstbestimmungsrechtes der Völker zu einem Groß-Deutschland.

2. Wir fordern die Gleichberechtigung des Deutschen Volkes gegenüber den anderen Nationen, Aufhebung der Friedensverträge von Versailles und St. Germain.

3. Wir fordern Land und Boden (Kolonien) zur Ernährung unseres Volkes und Aussiedlung unseres Bevölkerungs-Überschusses.

4. Staatsbürger kann nur sein, wer Volksgenosse ist. Volksgenosse kann nur sein, wer deutschen Blutes ist, ohne Rücksichtnahme auf Konfession.

Kein Jude kann daher Volksgenosse sein.

5. Wer nicht Staatsbürger ist, soll nur als Gast in Deutschland leben können und muß daher unter Fremden-Gesetzgebung stehen.

6. Das Recht, über Führung und Gesetze des Staates zu bestimmen, darf nur dem Staatsbürger zustehen. Daher fordern wir, daß jedes öffentliche Amt, gleichgültig welcher Art, gleich ob in Reich, Land oder Gemeinde nur durch Staatsbürger bekleidet werden darf.

Wir bekämpfen die korrumpierende Parlamentswirtschaft einer Stellenbesetzung nur nach Parteig Gesichtspunkten ohne Rücksichten auf Charakter und Fähigkeiten.

7. Wir fordern, daß sich der Staat verpflichtet, in erster Linie für die Erwerbs- und Lebensmöglichkeit der Staatsbürger zu sorgen. Wenn es nicht möglich ist, die Gesamtbevölkerung des Staates zu ernähren, so sind die Angehörigen fremder Nationen (Nicht-Staatsbürger) aus dem Reiche auszuweisen.

8. Jede weitere Einwanderung Nicht-Deutscher ist zu verhindern. Wir fordern, daß alle Nicht-Deutschen, die seit 2. August 1914 in Deutschland eingewandert sind, sofort zum Verlassen des Reiches gezwungen werden.

9. Alle Staatsbürger müssen gleiche Rechte und Pflichten besitzen.

10. Erste Pflicht jedes Staatsbürgers muß sein, geistig oder körperlich

zu schaffen. Die Tätigkeit des Einzelnen darf nicht gegen die Interessen der Allgemeinheit verstoßen, sondern muß im Rahmen des Gesamten und zum Nutzen aller erfolgen“².

Weiter im Punkt 23 des aus 25 Punkten bestehenden Parteiprogramms lesen wir:

¹ I. Geiss, Die Totalitarismen unseres Jahrhunderts. In: E. Jesse (Hrsg.), Totalitarismus im 20. Jahrhundert, Bonn 1996, S. 160.

² Programm der nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei. In: Der Weg zum Reich, hrsg. von Ch. Herfurth, W. vom Hofe, Berlin 1944.

„23. Wir fordern den gesetzlichen Kampf gegen die bewußte politische Lüge und ihre Verbreitung durch die Presse. Um die Schaffung einer deutschen Presse zu ermöglichen, fordern wir, daß:

a) sämtliche Schriftsteller und Mitarbeiter von Zeitungen, die in deutscher Sprache erscheinen, Volksgenossen sein müssen;

b) nichtdeutsche Zeitungen zu ihrem Erscheinen der ausdrücklichen Genehmigung des Staates bedürfen. Sie dürfen nicht in deutscher Sprache gedruckt werden;

c) jede finanzielle Beteiligung an deutschen Zeitungen oder deren Beeinflussung durch Nicht-Deutsche gesetzlich verboten wird, und fordern als Strafe für Übertretungen die Schließung einer solchen Zeitung sowie die sofortige Ausweisung der daran beteiligten Nicht-Deutschen aus dem Reich.

Zeitungen, die gegen das Gemeinwohl verstoßen, sind zu verbieten. Wir fordern den gesetzlichen Kampf gegen eine Kunst- und Literatur-Richtung, die einen zersetzenden Einfluß auf unser Volksleben ausübt, und die Schließung von Veranstaltungen, die gegen vorstehende Forderungen verstoßen.

Die Partei als solche vertritt den Staandpunkt eines positiven Christentums, ohne sich kofessionell an ein bestimmtes Bekenntnis zu binden. Sie bekämpft den jüdisch-materialistischen Gesit in und außer uns und ist überzeugt, daß eine dauernde Genesung unseres Volkes nur erfolgen kann von innen heraus auf der Grundlage: Gemeinnutz vor Eigennutz.

25. Zur Durchführung alles dessen fordern wir die Schaffung einer starken Zentralgewalt des Reiches. Unbedingte Autorität des politischen Zentralparlaments über das gesamte Reich und seine Organisation im allgemeinen. Die Bildung von Stände- und Berufskammern zur Durchführung der vom Reich erlassenen Rahmengesetze in den einzelnen Bundesstaaten. Die Führer der Partei versprechen, wenn nötig unter Einsatz des eigenen Lebens, für die Durchführung der vorstehenden Punkte rücksichtslos einzutreten¹.

Auf der Grundlage dieser im Parteiprogramm festgesetzten Richtlinien wurde der totalitäre deutsche Staat das Dritte Reich mit Adolf Hitler als Reichskanzler und Führer der NSDAP aufgebaut. Bald wurde auch ein Propagandasystem aufgebaut und eine Isolierung der Nation von allen Nachrichten, die das authentische Bild des Staates zugehen lassen könnten, eingeführt. Es entstand ein Terrorapparat, der aus SS-Aufgeboten, Polizei, Sicherheitsdienst und der Gestapo bestand. Dies führte zur Existenz eines Doppelstaates, was bereits 1941 in der Studie „The Dual State“ von Ernst Fraenkel überzeugend bewiesen wurde. Auf der Grundlage seiner Untersuchungen in den Jahren 1933-1937 kam er zu der Unterscheidung zwischen dem Normenstaat und dem Maßnahmenstaat². Der Maßnahmenstaat ist

ein politischer Staat, der in Opposition zum Normenstaat funktioniert. Das größte Recht ist in diesem Staat der Befehl – Nicht nur der Führerbefehl Adolf Hitlers, aber ein Befehl überhaupt, den jeder erteilen kann, der mit der Uniform und seiner Funktion einen kleinen Teil der Macht an sich reißen konnte.

Im Jahre 1933 nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wurden in Deutschland Notverordnungen erlassen, durch die die Presse-, Versammlungs- und Demonstrationsfreiheit eingeschränkt wurden. Es begann die dunkelste Epoche in der deutschen Geschichte, die Epoche der totalitären Herrschaft. Die fortschrittlichen deutschen Autoren, die in ihren Werken vor dem Faschismus und dem Krieg gewarnt hatten, mußten aus Deutschland fliehen³.

Am 10. Mai 1933 warfen nationasozialistische Studenten auf dem Berliner Opernplatz und in vielen anderen deutschen Universitätsstädten Bücher deutscher Schriftsteller und Wissenschaftler auf den Scheiterhaufen. Es war die in der Geschichte der deutschen Literatur einmalige Situation entstanden, da die Mehrheit der Autoren ins Exil getrieben wurde⁴. Nach 1933 wurden fast nur noch Bücher von jenen reaktionären Autoren veröffentlicht, die schon in den zwanziger Jahren die faschistische oder „völkische“ Ideologie verbreitet hatten. Mit Hilfe des neuen Massenmediums Radio (von den Nationalsozialisten auch Volksempfänger genannt) wurde die faschistische Ideologie in jedes Haus, in jede Familie getragen. Die Volksverhetzung der Nationalsozialisten überzeugte nicht mit Vernunftsgründen, sondern sie wühlte die niedrigsten Instinkte der Menschen auf: Judenhaß und Rassenwahn, Kommunistenhaß, verlogene Vaterlands- und Heimatliebe⁵.

In dieser Lage, die Aufgabe, vor der Weltöffentlichkeit über den Nationalsozialismus aufzuklären und zum Kampf zu ermutigen, übernahm die deutsche Exilliteratur. Zunächst waren es vor allem dokumentarische Texte. In der Schweiz erschien schon 1933 „Das Braunbuch über den Reichstagsbrand und Hitlerterror“. Hans Beimlers „Mörderlager Dachau“ und Wolfgang Langhoffs „Die Moorsoldaten“ gehörten zu den ersten Erlebnisberichten von Häftlingen faschistischer Konzentrationslager im Dritten Reich⁶.

Im Jahre 1933 schrieb Lion Feuchtwanger den Ro-

1 Ebenda.

2 E. Fraenkel, Der Doppelstaat, Frankfurt am Main 1984 (engl. 1941).

3 Vgl. dazu: K.D. Bracher, Die deutsche Diktatur. Entstehung, Struktur, Folgen des Nationalsozialismus, Köln – Berlin 1976; K.D. Bracher, W. Sauer, G. Schulz, Die nationalsozialistische Machtergreifung – Studien zur Errichtung des totalitären Herrschaftssystems in Deutschland 1933/1934, Köln – Opladen 1960; M. Broszat, H. Möller (Hrsg.), Das Dritte Reich, München 1986.

4 Vgl. dazu: H. Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1965.

5 Vgl. Dazu: E. Loewy, Literatur unterm Hakenkreuz. Das dritte Reich und seine Dichtung, Frankfurt am Main 1966; J. Wulf, Literatur und Dichtung im Dritten Reich, Reinbek bei Hamburg 1966.

6 Vgl. dazu: H.-A. Walter, Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Bedrohung und Verfolgung bis 1933, Darmstadt und Neuwied 1972.

man „Die Geschwister Opperman“ über die Verfolgung und Vertreibung einer großen jüdischen Familie von Intellektuellen und Kaufleuten in Berlin. In seinem Roman „Exil“ erzählte Feuchtwanger vom Leben und vom antifaschistischen Kampf deutscher Emigranten im Exil in Frankreich¹.

Oskar Maria Graf floh 1933 aus Deutschland und bekannte sich in einem mutigen Protest: „Verbrennt mich!“² zum antifaschistischen Widerstand. Die im Exil in der Tschechoslowakei und in den USA entstandenen Bücher dieses Autors entlarvten den scheinbar unpolitischen deutschen Spieß, der sich den herrschenden Mächten feige anzupassen versucht.

Den bedeutendsten antifaschistischen Roman im Exil schrieb Anna Seghers. „Das siebte Kreuz“³ erschien 1942 in englischer Sprache und wurde in den USA verfilmt. Buch und Film leisteten viel für die Aufklärung über den nationalsozialistischen Terror und den Widerstandskampf im Dritten Reich. Anna Seghers erzählte darin die Geschichte der Flucht von sieben Häftlingen aus einem Konzentrationslager. Sechs von den Häftlingen werden wieder eingefangen; sie werden erschlagen oder ins Lager zurückgeschleift und zur Abschreckung und Demütigung an Holzkreuzen aufgehängt. Das siebte Kreuz bleibt aber leer. Das leergebliebene Kreuz wird zu einem Symbol dafür, daß die Nationalsozialisten nicht allmächtig sind und daß der Widerstand einen Sinn hat. Die Erzählerin zeigt im Roman die Büros und Folterkeller der Gestapo, die Wohnungen der Arbeiter und Intellektuellen. Im Alltagsleben entdeckt Anna Seghers jene Kraft, die die Menschen brauchen, um sich gegen den Terror aufzulehnen und ihre menschliche Würde zu verteidigen. Somit gelingt es Anna Seghers, ein großes Panorama der deutschen Zustände unter dem Hakenkreuz zu gestalten.

Auch die Dramatiker versuchten im Exil, mit Zeitstücken den antifaschistischen Kampf direkt zu unterstützen, wenn auch deutschsprachige Theateraufführungen in den Exilländern nur selten zustande kamen. Zu den wichtigsten antifaschistischen Zeitstücken gehören die Werke Friedrich Wolfs, Johannes R. Bechers sowie Bertolt Brechts.

Friedrich Wolfs Drama „Professor Mamlock“⁴ stellte mit dem Klinikdirektor Professor Mamlock einen bürgerlichen Intellektuellen auf die Bühne, der politische Illusionen und Vorurteile vieler Deutschen vertrat. Als die Nazis ihn wenige Wochen nach der Machtergreifung als Juden aus der Klinik vertreiben,

wird sein Weltbild erschüttert. Seine bitteren Erfahrungen bringen ihn schließlich zu der Einsicht, daß er falsch gedacht und gelebt hat. Er sieht für sich selbst nur den Freitod.

Johannes R. Becher gestaltete mit dem Drama „Winterschlacht“⁵ aus dem Jahre 1942 die nationale Tragödie der deutschen, die an einem Krieg mitschuldig wurden, der sich gegen den Fortschritt der Menschheit richtet.

Nach der Schlacht vor Moskau und der großen Gegenoffensive der Roten Armee beginnen deutsche Soldaten zu erkennen, daß sie für eine verbrecherische und aussichtslose Sache geopfert werden.

Auch Bertolt Brecht hat immer wieder literarische Versuche unternommen, die Welt vor dem Dritten Reich zu warnen und die Menschen über den Charakter des nationalsozialistischen Regimes aufzuklären. Brechts ständige Wanderung von einem Exilland zum anderen Exilland brachte Werke hervor, die sagten, inwieweit die totalitäre Macht den Menschen vereinnahmen und versklaven kann. In seinen Werken gibt Brecht ein klares Bild der Zeit, in der die Menschen dem Totalitarismus ausgeliefert waren. Im Jahre 1941 schrieb Bertolt Brecht das Parabelstück „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“⁶. Die Idee entstand als Brecht auf das Einreisevisum in die USA wartete. Er wollte ein Drama schreiben, das der Mentalität der amerikanischen Gesellschaft entsprechen würde. Bertolt Brecht wollte mit seinem Stück „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ die Aufmerksamkeit der amerikanischen Gesellschaft wecken.

Er hatte die Absicht, den verbrecherischen Charakter des nationalsozialistischen Regimes zu entlarven. Brecht wollte der kapitalistischen Welt den Aufstieg Hitlers dadurch erklären, daß er in ein ihr vertrautes Milieu versetzt wurde⁷. Um der menschlichen Phantasie freien Lauf zu lassen, benutzte der Dramatiker eine Parabel. Mit ihr stellt er „Analogien zwischen der Geschichte des Dritten Reiches und der großen amerikanischen Gangstersyndikate“ her. Die Karriere Adolf Hitlers, seine blutige Herrschaft wurden als eine brutale Gangstergeschichte in Chicago dargestellt. Der Hauptprotagonist Arturo Ui ist ein Gangster, der Schritt für Schritt die Macht an sich gerissen hat. Als er sich entschieden hat, die absolute Macht über die Menschen zu haben, war es aber nicht wichtig auf welche Art und Weise er das erreicht. So ist Arturo Ui Adolf Hitler sehr ähnlich, dem es auch nur darum ging, die Menschen mit seiner „Güte“ zu beschenken. Die Worte und Taten von Arturo Ui charakterisieren Adolf Hitler, der als „einer der größten Killer aller Zeiten“ genannt wurde. In Chicago, wo sich

1 Vgl. dazu: H. Dahlke, Geschichtroman und Literaturkritik im Exil, Berlin und Weimar 1976.

2 Vgl. Dazu: H. Orłowski, Literatura w III Rzeszy, Poznań 1979, S. 418.

3 Vgl. dazu: M. Ranicki, Epika Anny Seghers, Warszawa 1953; K. Batt, Anna Seghers. Versuch über Entwicklung und Werke, Leipzig 1973; W. Roggausch, Das Exilwerk von Anna Seghers 1933-1945. Volksfront und antifaschistische Literatur, München 1979.

4 Vgl. dazu: Friedrich Wolf, eine Dokumentation von L. Hohmann, Berlin 1988.

5 Vgl. dazu: H.-Ch. Wächter, Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945, München 1973.

6 Vgl. dazu: W. Mittenzwei, Bertolt Brecht, Berlin 1960; A. Stephan, Die deutsche Exilliteratur 1933-1945, Frankfurt am Main 1979.

7 Vgl. dazu: K.-D. Müller, Bertolt Brecht. Epoche - Werk - Wirkung, München 1985.

Brechts Stück abspielt, zeigte der Schriftsteller das Bild des Dritten Reiches. Die dortige Lebenssituation kannte Brecht aus dem Hörfunk, Zeitungsberichten und Zeugenaussagen. Alle Informationen waren sehr aktuell. Brecht war erschüttert. Die finanzielle Situation der Menschen war schwierig. Sie spürten Angst davor, was mit der Zeit kommen sollte. Die Zukunft war unsicher. Es fehlte an Arbeitsplätzen. Die vorhandenen Arbeitsstellen wurden reduziert. Man befürchtete eine „Dämmerung“. In dieser Atmosphäre entwickelte sich die Karriere des Gangsters Arturo Ui sehr schnell. Als er Gangsterchef wurde, fand er Menschen, die mit ihm arbeiten wollten. Es halfen ihm vor allem Ernesto Roma, sein Leutnant und Clark, ein Geschäftsmann. Brechts Hauptheld glaubte an seine Mission als Befehlshaber. Als Kalfiortrustswächter war er sicher, daß er Ordnung in der Stadt schaffen wird. Auf welche Art und Weise ihm das gelingt, war nur ihm bekannt. Was verlangte er also von der Gesellschaft?

„Was ich von euch fordere

Das ist Vertraun und noch einmal Vertraun!

Euch fehlt der Glaube! Und wenn dieser fehlt

Ist alles aus. Warum konnt ich das alles

Schaffen, was meint ihr? Weil ich den Glauben hatte!

Weil ich fanatisch glaube an die Sache.

Und mit dem Glauben, nichts sonst als dem Glauben

Sie auf die Knie gezwungen“¹.

Man sieht sehr deutlich eine große Analogie zwischen dem Protagonisten Brechts und Adolf Hitler. Die beiden hatten dieselben rücksichtslosen Verhaltensweisen. Sie erweckten nur den Anschein, daß sie den Menschen dienen wollten. Sie haben die Armen bestochen, sie ausgebeutet oder in Schrecken versetzt. Wenn aber all diese Methoden nicht ausreichen konnten, übten sie Gewalt aus. In Brechts Stück wurden viele Personen auf Befehl von Arturo Ui getötet. Es waren Leute, die ihre Geschäfte machten. Nach Arturo Ui wußten sie zuviel, deshalb waren sie unbequem. Sie wurden „Von unbekannter Hand ermordet“², wie das die Täter bezeichneten. Um keinen Verdacht zu erwecken, lenkten sie ihn auf einen zufälligen Menschen, der damit dar nicht zu tun hatte. Dem unschuldigen Menschen wurde bewußt die Schuld beigemessen. Vor dem Gericht hörte man nur die mechanische, vorher erlernte Stimme der Zeugen. Es kam dazu, daß die Leute in Angesicht der drohenden Gefahr ihre Bemerkungen verleugneten. Der Einfluß der Gangsterbande auf die Menschen war sehr groß. Um einen guten Eindruck zu machen, war er für sie sehr wichtig, sich vornehm zu bewegen oder schön an das Volk zu sprechen. Für Arturo Ui war dies sehr wichtig: Er sagte: „Man hat mir zu verstehen gegeben, daß meine Aussprache zu wünschen übrigläßt. Und da es unvermeidlich sein wird, bei dem oder jenen Anlaß ein paar Worte zu äußern, ganz besonders, wenn's einmal po-

litisch wird, will ich Stunden nehmen. Auch im Auftreten“³.

Diese Szene, wie auch die übrigen, entsprechen der Wirklichkeit aus dem Dritten Reich. In der Zeittafel zum Stück trug Brecht wichtige Informationen aus dem Leben Hitlers ein. Und eben daraus erfahren wir, daß Hitler „Dem Verlauten nach (...) Unterricht in Deklamation und edlem Auftreten von dem Provinzschauspieler Basil“⁴ erhalten hat. Alle Ereignisse, die sich im Dritten Reich abspielten, versetzte Brecht in die amerikanische Metropole Chicago. Er bediente sich dabei der Satire. „Mit den Mitteln der satire, die sich gerade für ernste Dinge interessiert, wollte er die großen politischen Verbrecher (...) der Lächerlichkeit preisgeben“⁵. Die Aussage des Stücks war aber viel tiefer. „Im Ui kam es darauf an, einerseits immerfort, die historischen Vorgänge durchscheinen zu lassen, andererseits die 'Verhüllung' (die eine Enthüllung ist) mit eigenleben auszustatten, dh, sie muß – theoretisch genommen – auch ohne ihre Anzüglichkeit wirken“⁶. „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ sollte die ganze Welt über die Karriere Adolf Hitlers aufklären. Und obwohl die Gefahr, die mit Hitler kam, nicht mehr abzuwenden war, diente das Stück als Warnung vor allen politischen Verbrechern. Die Verhältnisse zwischen den Menschen in der Zeit des Hitlerregimes wurden auch sehr genau in Brechts Stück „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ dargestellt. In diesem Werk zeigte sich die Einstellung Brechts zum Nationalsozialismus sehr deutlich. Die 24 Szenen des Stücks entstanden in den Jahren 1935-1938 Dänemark. Der Arbeitstitel war „99%“ und das Stück wurde stark gekürzt (7 Szenen) 1938 in Paris uraufgeführt. Das vollständige Werk wurde aber erst 1945 in den USA auf die Bühne gebracht. Die Materialien für das Stück benutzte Brecht aus Zeitungsmeldungen und Augenzeugenberichten. Ihre Aufgabe war es, der Welt ein Bild von der Situation unter der nationalsozialistischen Diktatur zu vermitteln. Die von Brecht dargestellte Wirklichkeit war verlogen. Niemand fühlte sich sicher. Auf die Menschen wartete immer eine Bedrohung. Man wußte nicht an wen man sich mit den Problemen wenden sollte, weil ein Freund sehr schnell zum Feind werden konnte. „Gegen alle liegt was vor. Alle sind verdächtig. Es genügt doch, daß der Verdacht besteht, daß einer verdächtig ist“⁷. Überall herrschten Angst und Gewalt. Der Mensch wußte nicht, ob er ohne Gefahr an das bestimmte Ziel kommt. Die Leute von der SS folgten den Menschen wie Schatten. Sie hatten keine Bedenken, den verfolgten und verdächtigten Leuten Schmerzen zuzufügen. „Ganz offen machen sie's und terrorisieren das Viertel, und die, wo was sagen, pas-

3 Ebenda, S. 390.

4 Ebenda, S. 453.

5 K.-D. Müller, Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung, a.a.O., S. 265.

6 Ebenda, S. 265.

7 Bertolt Brecht, Furcht und Elend des Dritten Reiches. In: Bertolt Brecht, Stücke I, Berlin und Weimar 1975, S. 472.

1 Bertolt Brecht, Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui. In: Bertolt Brecht, Stücke II, Berlin und Weimar 1975, S. 418.

2 Ebenda.

sen sie ab und schlagen sie, daß sie liegenbleiben“¹.

In der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur sah die Wirklichkeit anders aus. Alle hatten Angst vor allen. Man fühlte sich gegenseitig bedroht.

Ein Nachbar bespitzelte seinen Nachbarn, ein Freund seinen Freund, eine Frau ihren Mann, die Eltern ihre Kinder. Und obwohl die Kinder nichts von diesem Terrorsystem verstanden, waren sie zum Verrat ihrer Eltern bereit. Die Denunziation lernten sie in der „Hitlerjugend“. Die Mutter eines Knaben sagte in der Szene „Der Spitzel“: „Sie werden doch direkt aufgefordert, daß sie alles melden“. In der „Hitlerjugend“ verlangte man auch von den Kindern Geld. Eine dreizehnjährige Tochter beschwerte sich bei ihrer Mutter darüber: „(...) wenn ich die zwei Pfennig pro Woche nicht bringe, komm ich Sommer nicht aufs Land. Und die Lehrerin hat gesagt, Hitler will, daß Stadt und Land sich zwei Pfennig muß ich dann bringen“. Die Kinder, die heißgeliebten Sprößlinge der Familie, werden jetzt von ihren Vätern als Verräter bezeichnet.

„Dann kommen die lieben Kinder
Sie holen Henker und Schinder
Und führen sie nach Haus.
Sie zeigen auf ihre Väter
Und nennen sie Verräter.
Man führt sie gefesselt hinaus“².

Wo waren die Ursachen für ein solches Verhalten? Brecht demonstrierte, wie das totalitäre Regime im Dritten Reich den Menschen einer völligen gesitigen Versklavung unterziehen konnte. Wer sich weigerte, einen Befehl auszuführen, wurde der Folter und Verfolgung unterworfen. In der Szene „Das Kreidekreuz“ erzählte ein Arbeiter solch eine Geschichte: „Zeigt der Doktor Ley auf eine Katze, die sich da gesonnt hat, und sagt: angenommen, Sie wollen ihr mal einen tüchtigen Schlag Senf versetzen, daß sie's unterwürgt, ob's ihr nun gefällt oder nicht. Wie machen Sie das? Der Bronze nimmt den Senf und schmiert ihn dem Vieh ins Maul, selbstverständlich spuckt ihm das Biest den Senf schlankweg ins Gesicht, von Schlucken keine Spur, aber Kratzwunden noch und noch! Nein, Mensch, sagt der Doktor Ley auf seine gewinnende Art, das ist verfehlt. Seht mir mal zu! Er nimmt den Senf mit 'nem Hastenichtsgesehen ins Arschloch. (...) Das Tier, ganz benommen und betäubt, denn das schmerzt furchtbar, bemüht sich sogleich, den ganzen Schlag rauszulecken. (...) jetzt frißt sie! Und das Freiwillig!“³ Mit der Katze aus dieser Geschichte wollte Brecht jeden Menschen präsentieren, den die brutale Wirklichkeit des totalitären Staates betroffen hat. Es bleibt ihm keine andere Wahl und er mußte sich völlig der Unterjochung unterziehen. Für den totalitären Staat das Dritte Reich arbeiteten viele Spitzel. Für sie war es egal, wen sie verraten haben, einen Freund oder einen Feind. Sie waren der Meinung, daß ihre

„Arbeit“ einen Sinn hatte und meinten: „Wenn wir das nicht so machen, nicht alle gegen unser eigen Fleisch und Blut Stellung nehmen, dann auch das Dritte Reich, das so über alles schätzen, keinen Bestand“⁴. In diesem Stück untersuchte so Brecht das Verhalten der Deutschen unter dem Terror des Dritten Reiches. Er zeigte, wie Menschen zu Werkzeugen des totalitären Staates entwürdigt werden, wenn sie sich anzupassen versuchen. Er suchte auch nach den unscheinbaren Zeichen für Veränderung unter der Oberfläche, um den Zuschauern sagen zu können, daß es nicht bleibt, wie es ist.

Im Jahre 1938 schrieb Brecht das große Parabelstück „Mutter Courage und ihre Kinder“⁵. Eine Markentanderin aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges zieht mit ihren Kindern durch das verwüstete Deutschland, weil sie mit den Soldaten Handel treiben will. Aber ihr Geschäft wird ruiniert, und ihre drei Kinder kommen im Krieg um. Brecht schrieb dieses Stück noch kurz vor Ausbruch des zweiten Weltkrieges, um die „kleinen Leute“ zu warnen, daß sie im Krieg nichts zu gewinnen aber alles zu verlieren hätten.

Mutter Courage selbst lernt nichts aus ihrem Unglück. Am Ende des Stücks versucht sie, wieder ins Geschäft zu kommen. Brecht aber hatte die Hoffnung, daß der Zuschauer aus den Irrtümern der Courage lernen wird. In den Anmerkungen zu „Mutter Courage und ihre Kinder“ notierte er: „Die Zuschauer bei Katastrophen erwarten ja zu Unrecht, daß die Betroffenen daraus lernen werden. Solang die Masse das Objekt der Politik ist, kann sie, was mit ihr geschieht, nicht als einen Versuch, sondern nur als ein Schicksal ansehen; sie lernt so wenig aus der Katastrophe wie das Versuchskarnickel über Biologie lernt. Dem Stückschreiber obliegt es nicht, die Courage am Ende sehend zu machen – sie sieht einiges, gegen die Mitte des Stückes zu, am Ende der 6. Szene, und verliert dann die Sicht wieder –, ihm kommt es darauf an, daß der Zuschauer sieht“⁶.

1 Ebenda.

2 Ebenda, S. 465.

3 Ebenda, S. 418.

4 Ebenda, S. 421.

5 Vgl. dazu: W. Mittenzwei, Bertolt Brecht. Von der „Maßnahme“ zum „Leben des Galilei“, Berlin 1962.

6 Bertolt Brecht, Anmerkungen zu „Mutter Courage und ihre Kinder“. In: Bertolt Brecht, Stücke II, a.a.O., S. 102.

д-р Гізела Курпанік-Маліновська

Тоталітаризм в Німеччині і п'єса-парабола Бертольта Брехта «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити»

Німці – «єдиний народ світу, який пережив відразу два тоталітарних режими: спочатку 12 років нацизму по всій Німеччині, а після цього 45 років комунізму в східній частині держави»¹.

Тоталітаризм призвів до катастрофи Німеччини. Друга Світова війна зруйнувала третину загальнонародного надбання, а 25 мільйонів німців покинули свою батьківщину у вигляді біженців та евакуйованих. Метою створеної у 1933 році диктатури було будівництво Великонімецького рейху, що можна було досягнути шляхом ведення агресивної зовнішньої політики і за допомогою Другої світової війни. Але запланований «1000-літній рейх» закінчився уже в 1945 році. Взяття влади Адольфом Гітлером і Націонал-соціалістичною робочою партією Німеччини 30 січня 1933 року призвело до руйнування першої німецької республіки і зародження епохи терору та диктатури. Основою тоталітарної держави, Третього рейху, стала програма партії НСРПН, в якій вказано наступне:

«Програма Німецької Робочої Партії є тимчасовою програмою. Після реалізації даної програми, партійні керівники відмовляються від спроб висування нових програмних цілей лише для того, щоб забезпечити подальше існування партії шляхом штучного нарощування невдоволення в народних масах.

1. Ми вимагаємо об'єднання всіх німців на основі права народів на самовизначення у Велику Німеччину.

2. Ми вимагаємо рівноправності для німецького народу нарівні з іншими націями та відміни положень Версальського і Сен-Жерменського мирних договорів.

3. Ми вимагаємо територій та земель (колоній) для утримання німецького народу та розселення надлишкового населення.

4. Громадянином держави може бути лише той, хто належить до німецького народу. Належність до народу визначається кровною спорідненістю з німецькою нацією, незважаючи на релігійну приналежність. Таким чином жоден єврей не може належати до німецького народу.

5. Особи, що не є громадянами держави, можуть проживати на території Німеччини як гості, на правах іноземців.

6. Право брати участь у вирішенні питань управління державою та прийняття законів належить лише громадянам Німеччини. Тому ми вимагаємо, щоб всі громадські посади будь-якого рів-

ня - імперські, обласні та муніципальні - займали лише громадяни Німеччини. Ми боремося проти корумпованої парламентської практики зайняття посад з точки зору партійності, без врахування характеру та здібностей.

7. Ми вимагаємо, щоб держава в першу чергу зайнялася питаннями працевлаштування та життя громадян Німеччини. Якщо неможливо прогнати все населення Німеччини, то особи, що належать до чужинських націй (негромадяни держави), підлягають виселенню.

8. Вся подальша імміграція в Німеччину осіб ненімецької раси повинна бути припинена. Ми вимагаємо, щоб усі особи ненімецької раси, які іммігрували до Німеччини після 2 серпня 1914 року, негайно покинули рейх.

9. Всі громадяни держави повинні володіти однаковими правами та обов'язками.

10. Першим обов'язком громадян Німеччини є розумова або фізична праця. Діяльність окремого громадянина не повинна суперечити інтересам суспільства в цілому, повинна протікати в рамках суспільства і, отже, бути направлена для загальної користі»².

В 23 пункті партійної програми, яка складається з 25, можна прочитати наступне:

23. Ми вимагаємо законної політичної боротьби проти політичної брехні та її розповсюдження в пресі. З метою створення німецької преси ми вимагаємо, щоб:

а) всі редактори та співробітники газет, які виходять німецькою мовою, були громадянами Німеччини;

б) ненімецькі газети повинні отримувати особливий дозвіл від держави на видання та не мають права друкуватися німецькою мовою;

в) негромадянам Німеччини заборонялося за законом мати будь-який фінансовий інтерес чи вплив на німецькі газети. У покарання за порушення даного закону така газета буде заборонена, а іноземці негайно депортовані. Газети, які виступають проти суспільного блага, повинні бути заборонені. Ми вимагаємо боротьби в законодавчому порядку проти культурних та літературних течій, які справляють руйнівний вплив на життя суспільства, а також заборону заходів, що сприяють такому впливові.

Партія, як така, стоїть на позиції позитивного християнства, але при цьому не пов'язана пере-

1 I. Geiss, Die Totalitarismen unseres Jahrhunderts. In: E. Jesse (Hrsg.), Totalitarismus im 20. Jahrhundert, Bonn 1996, S. 160.

2 Programm der nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei. In: Der Weg zum Reich, hrsg. von Ch. Herfurth, W. vom Hofe, Berlin 1944.

конаннями з будь-якої певною конфесією. Вона бореться з єврейсько-матеріалістичним духом всередині і поза нами і переконана, що подальше одужання нашого народного організму може бути досягнуто шляхом постійного оздоровлення всередині себе. Останнє можливо здійснити, реалізуючи принцип верховенства суспільного блага над особистим.

25. Для реалізації всього вищенаведеного ми вимагаємо створення сильної централізованої імперської влади. Авторитет політичного центрального парламенту на всій території держави та в її організаціях повинен бути безперечним. Необхідно створити палати представників станів та професій для впровадження прийнятих державою загальних законів в окремих федеральних землях.

Лідери партії беруть на себе зобов'язання із забезпечення виконання вищевказаних пунктів будь-якою ціною, а у випадку необхідності, навіть жертвуючи власними життями»¹.

На основі цих директив, що встановлені в програмі партії, була побудована тоталітарна німецька держава, Третій рейх, на чолі з канцлером і лідером НСРПН Адольфом Гітлером. Скоро було побудовано також пропагандистську систему, а націю ізольовано від всіх новин, які могли б показати справжню картину імперії.

Таким чином, з'явилася система терору, яка складалася із загону есесовців, поліції, служби безпеки і гестапо. Це призвело до появи дуалістичної держави, що було доказано в 1941 році в науковому трактаті Ернста Френкеля «The Dual State». На основі своїх досліджень в 1933-37 роках він показав різницю між державою правових норм і державою свавілля².

Держава свавілля – це політична держава, яка функціонує в опозиції до держави правових норм. Найбільше право в цій державі надається наказу – не лише наказу лідера НСРПН Адольфа Гітлера, а взагалі наказу, який може віддати кожен, хто має хоч якусь владу у своїх руках.

В 1933 році після взяття нацистами влади в Німеччині було видано позапарламентську надзвичайну постанову, згідно якої обмежувалася свобода преси, зборів і демонстрацій. Почалася найтемніша епоха в німецькій історії – епоха тоталітарної влади. Передові німецькі автори, які своїми творами протестували проти фашизму і війни, мусили тікати з Німеччини³.

10 травня 1933 року націонал-соціалістично настроєні студенти кидали книги німецьких письменників і науковців в багаття. Це відбувалося і

на берлінській оперній площі, і в інших німецьких університетських містечках. В історії німецької літератури виникла ситуація, коли більшість авторів опинилися у вигнанні⁴. Після 1933 року публікувалися книги лише тих авторів, які ще в 20-х роках поширювали фашистську чи «національну» ідеологію. За допомогою нового засобу масової інформації радіо (яке нацисти називали також «масовий радіоприймач» (Volksempfänger)), фашистська ідеологія доносилася в кожен дім і в кожен сім'ю. Нацьковування націонал-соціалістами однієї частини народу на іншу відбувалося шляхом поширення ненависті до євреїв і комуністів, а також ідеології расизму і брехливої любові до батьківщини⁵.

Зважаючи на дані обставини, завдання проінформувати світову спільноту про нацизм і надихнути на боротьбу взяла на себе німецька література політемігрантів. Спочатку це були переважно документальні тексти. В Швейцарії вже у 1933 році з'явилася «Коричнева книга про підпал рейхстагу і гітлерівський терор». Книги Ганса Баймлера «Табір смерті Дахау» і Вольфганга Лангхоффа «Болотні солдати» є першими розповідями ув'язнених про фашистські концентраційні табори Третього рейху⁶.

В 1933 році Ліон Фойхтвангер написав роман «Родина Опперман», в якому розповідається про переслідування і вигнання одної великої єврейської сім'ї інтелігентів і торговців в Берліні. В своєму романі «Вигнання» Фойхтвангер розповідає про життя і антифашистську боротьбу німецьких емігрантів у вигнанні у Франції⁷.

Оскар Марія Граф втік 1933 року з Німеччини і заявив про свою приналежність до антифашистського опору сміливим протестом: «Спатіль мене!»⁸.

Книги цих авторів, що появились у вигнанні в Чехословаччині і США, викривали уявного неополітичного німецького обивателя, який боягузливо намагався пристосуватися до пануючих сил.

Найбільш відомий антифашистський роман у вигнанні написала Анна Зегерс. «Сьомий хрест»⁹ появився у 1942 році англійською мовою і був екранізований у США. Книга і фільм зробили багато для викриття нацистського терору і руху опору в Третьому рейсі. Анна Зегерс розповіла в ньому історію втечі сімох ув'язнених з одного кон-

1 Ebenda.

24 E. Fraenkel, Der Doppelstaat, Frankfurt am Main 1984 (engl. 1941).

35 Vgl. dazu: K.D. Bracher, Die deutsche Diktatur. Entstehung, Struktur, Folgen des Nationalsozialismus, Köln – Berlin 1976; K.D. Bracher, W. Sauer, G. Schulz, Die nationalsozialistische Machtergreifung – Studien zur Errichtung des totalitären Herrschaftssystems in Deutschland 1933/1934, Köln – Opladen 1960; M. Broszat, H. Möller (Hrsg.), Das Dritte Reich, München 1986.

4 Vgl. dazu: H. Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1965.

5 Vgl. Dazu: E. Loewy, Literatur unterm Hakenkreuz. Das dritte Reich und seine Dichtung, Frankfurt am Main 1966; J. Wulf, Literatur und Dichtung im Dritten Reich, Reinbek bei Hamburg 1966.

6 Vgl. dazu: H.-A. Walter, Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Bedrohung und Verfolgung bis 1933, Darmstadt und Neuwied 1972.

7 Vgl. dazu: H. Dahlke, Geschichtstruman und Literaturkritik im Exil, Berlin und Weimar 1976.

8 Vgl. Dazu: H. Orlowski, Literatura w III Rzeszy, Poznan 1979, S. 418.

9 Vgl. dazu: M. Ranicki, Epika Anny Seghers, Warszawa 1953; K. Batt, Anna Seghers. Versuch über Entwicklung und Werke, Leipzig 1973; W. Roggusch, Das Exilwerk von Anna Seghers 1933-1945. Volksfront und antifaschistische Literatur, München 1979.

центраційного табору. Шестеро з них були спіймані та повернені знову до табору; для залякування і приниження вони були повішені на дерев'яних хрестах. Але сьомий хрест залишився пустим. Саме цей пустий хрест став символом того, що нацисти не всемогутні і опір має сенс.

Крім цього, Анна Зегерс показує в романі камери тортур гестапо, квартири працівників і інтелігенції. В повсякденному житті вона знаходить ту силу, яку потребують люди, щоб повстати проти терору і захистити свою людську гідність. Такими чином, Анні Зегерс вдалося показати життя Німеччини під свастикою.

Драматурги, які перебували у вигнанні, також намагалися своїми злободенними п'єсами підтримати антифашистську боротьбу, незважаючи на те, що німецькомовні постановки у країнах вигнання відбувалися досить рідко. До найважливіших антифашистських п'єс належать праці Фрідріха Вольфа, Йоганнеса Р. Бехера, а також Бертольта Брехта. Драма Фрідріха Вольфа «Професор Мамлок»¹ показала на сцені у вигляді директора клініки професора Мамлока буржуазного інтелігента, який захищав політичні ілюзії і упередження багатьох німців. Коли нацист через декілька тижнів після захоплення влади був прогнаний з клініки як єврей - його світогляд похитнувся. Гіркий досвід привів його в кінці-кінців до розуміння того, що він неправильно думав і неправильно жив. Для себе самого він бачить лише самогубство. Йоганнес Р. Бехер своєю драмою «Зимова битва»² (1942р.) показав національну трагедію німців, причетних до війни, яка була направлена проти прогресу людства. Після битви під Москвою і великого контрнаступу Червоної армії німецькі солдати почали усвідомлювати, що вони жертвували собою заради злочинної і безнадійної справи.

Бертольт Брехт своїми працями також хотів розповісти світові про Третій рейх і пояснити людям характер нацистського режиму. Постійна міграція з однієї країни вигнання у іншу спонукала його до створення таких праць, які показували б, якою мірою тоталітарна влада може впливати на людину і підпорядковувати її собі. В своїх творах Брехт дає чітку картину того часу, коли люди перебували під владою тоталітаризму.

В 1941 році Бертольт Брехт написав п'єсу-параболу «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити»³. Ідея виникла, коли Брехт чекав на в'їзну візу до США. Він хотів написати драму, яка б відповідала менталітету американського суспільства. Своєю п'єсою «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Бертольт Брехт хотів привернути увагу американського суспільства.

Він мав намір викрити злочинний характер нацистського режиму. Брехт хотів пояснити капіталістичному світові піднесення Гітлера, у зв'язку з чим він і поміщений в звичне для цього світу середовище⁴.

Щоб дати волю людській фантазії, драматург використав параболу. За її допомогою він провів «аналогії між історією Третього рейху і великого американського синдикату гангстерів». Кар'єру Адольфа Гітлера, його криваву владу було зображено як жорстоку історію гангстерів в Чикаго.

Головний герой Артуро Уї – гангстер, який крок за кроком захоплює владу.

Одного разу він вирішив добитися будь-яким способом абсолютної влади над людьми. Таким чином Артуро Уї дуже схожий на Адольфа Гітлера, якому також хотілося подарити людям свою «доброту». Слова і вчинки Артуро Уї характеризують Адольфа Гітлера, якого було названо «одним з найбільших кілерів всіх часів».

В Чикаго, де ставилася п'єса Брехта, письменник показав картину Третього рейху. Тамтешню ситуацію життя Брехт дізнавався по радіо, а також із газетних статей і розповідей очевидців. Будь-яка інформація була дуже важливою. Брехт був вражений. Фінансова ситуація у людей була важкою, вони відчували страх перед тим, що може прийти з часом. Майбутнє було небезпечне. Робочих місць не вистачало, а ті, що були, - скорочувалися. Побойовалися «сутінок». В цій атмосфері дуже швидко розвивалася кар'єра Артуро Уї. Ставши ватажком всіх гангстерів, він знайшов людей, які з ним хотіли працювати. Передусім йому допомагали Ернесто Рома, його лейтенант і Кларк, бізнесмен.

Головний герой Брехта вірив у свою місію головнокомандуючого.

Як (.....) він був впевнений, що наведе порядок у місті. А яким чином він цього досягне - було відомо лише йому. Що ж він вимагав від суспільства?

«Я вимагаю від вас довіри, і ще раз довіри!

Вам не вистачає віри! А без віри

Гине все. Завдяки чому

Я стільки зробив? Тому що вірив.

Так, як фанатик вірив у нашу справу.

Озброєний вірою, тільки вірою,

Я підійшов до Чикаго і

Поставив його на коліна»⁵

Дуже чітко прослідковується аналогія між головним героєм Брехта і Адольфом Гітлером. Обидва мали однакові грубі манери поведінки. Вони породжували лише видимість того, що хочуть служити народу. Вони підкуповували бідних, експлуатували їх та наводили на них страх. Коли ж цих всіх методів не вистачало, - вони вдавалися до насильства.

В п'єсі Брехта за наказом Артуро Уї було вбито багато осіб. Це були люди, які мали свій бізнес. За

1 Vgl. dazu: Friedrich Wolf, eine Dokumentation von L. Hohmann, Berlin 1988.

2 Vgl. dazu: H.-Ch. Wächter, Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945, München 1973.

3 Vgl. dazu: W. Mittenzwei, Bertolt Brecht, Berlin 1960; A. Stephan, Die deutsche Exilliteratur 1933-1945, Frankfurt am Main 1979.

4 Vgl. dazu: K.-D. Müller, Bertolt Brecht. Epoche - Werk - Wirkung, München 1985.

5 Bertolt Brecht, Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui. In: Bertolt Brecht, Stücke II, Berlin und Weimar 1975, S. 418.

словами Артуро Уї, вони знали занадто багато, тому заважали. Вони були «вбиті невідомою рукою»¹, як це зазначали виконавці злочину.

Щоб не викликати підозру, вбивство вони перекладали на випадкову особу, яка до цього взагалі була непричетна. Невинна людина таким чином ставала винною. Перед судом можна було почути лише механічні, заздалегідь вивчені, промови свідків. Це приводило до того, що люди, боячись за своє життя, давали неправдиві свідчення.

Вплив банди гангстерів на людей був дуже великим. Щоб справити хороше враження, а це було для них дуже важливо, вони мусили благородно поводитися та красиво спілкуватися з народом. Для Артуро Уї це мало велике значення. Він говорив:

«Дехто дав мені зрозуміти, що моя вимова залишає бажати кращого. Нікуди не дінешся, доведеться виголошувати промови, - особливо якщо сунутися в політику. Хочу взяти кілька уроків. Декламація і рух»².

Ця сцена, як і інші, відповідають дійсності Третього рейху. У хронологічну таблицю до п'єси Бертоль Брехт вніс найважливішу інформацію з життя Гітлера. І саме з неї ми дізнаємося, що Гітлера «за чутками (...) навчав декламації та сценічній пластичності провінційний актор Базіль»³.

Всі події, що відбувалися у Третьому рейсі, Брехт переніс в американське місто Чикаго.

При цьому він використав сатиру. «За допомогою сатири, яка займається саме серйозними питаннями, він хотів великих політичних злочинців (...) виставити на посміховище»⁴.

Але зміст п'єси був набагато глибший. «В «Уї» завдання ось у чому: історичні події повинні постійно просвічувати, але, з іншого боку, «покриття» (що є викриттям) повинно мати самостійний сенс, тому що - теоретично кажучи - воно має впливати і без всяких історичних натяків»⁵.

«Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» повинна була показати всьому світові кар'єру Адольфа Гітлера. І хоч небезпеці, яка прийшла з Гітлером, уже не можна було запобігти, п'єса все ж попереджає про політичних злочинців.

Відносини між людьми в епоху гітлерівського режиму також були детально зображені в п'єсі Брехта «Страх і відчай у Третій імперії». В цій праці чітко показується ставлення Брехта до нацизму. 24 сцени п'єси появились в 1935-1938рр. в Данії. Під умовним заголовком «99%» п'єса в скороченому вигляді (7 сцен) вперше була поставлена в Парижі у 1938 році. Повністю п'єсу було поставлено лише в 1945 році в США.

Матеріали, завданням яких було показати світові Німеччину в умовах нацистської диктатури,

брав Брехт для своєї п'єси із газетних повідомлень і показань очевидців. Дійсність, зображена Брехтом, була жахливою. На людей скрізь чатувала небезпека. Ніхто не знав, до кого можна було звернутися з проблемами, тому що друг міг швидко перетворитися у ворога. «Кожен у чому-небудь та замішаний. Всі під підозрою. Адже достатньо запідозрити людину в тому, що вона підозріла»⁶.

Страх та насильство панували всюди. Людина не знала, чи вона безпечно дійде до того чи іншого місця. Есесовці слідкували за людьми немов тіні. Вони без роздумів завдавали болю переслідуваним і підозрюваним. «Вони роблять це цілком відкрито і тримають весь квартал в страху, а скажеш що - підкараулять і поб'ють до напівсмерті»⁷.

Під час нацистської диктатури дійсність виглядала по-іншому. Всі боялися всього. Небезпеку можна було чекати з усіх сторін. Один сусід слідкував за іншим, друг - за другом, жінка - за своїм чоловіком, батьки - за своїми дітьми. І незважаючи на те, що діти нічого не розуміли про цю систему терору, вони все ж були готові зрадити своїх батьків. Доноси вони вивчали в «Гітлерівській молоді» («Hitlerjugend»). Мати одного юнака сказала в сцені «Шпійон»: «Від них же прямо вимагають, щоб вони доносили про все». В «Гітлерівській молоді» вимагали також грошей з дітей. Одна 13-річна дочка скаржилася своїй мамі про це: «(...) Якщо я не буду вносити два пфеніга в тиждень, мене не відправлять влітку в село. А вчителька каже - Гітлер хоче, щоб місто і село краще познайомилися. Щоб міські жителі зблизилися з селянами. Тільки для цього потрібно вносити два пфеніга».

Діти, яких так любили батьки, ставали зрадниками.

„Dann kommen die lieben Kinder
Sie holen Henker und Schinder
Und führen sie nach Haus.
Sie zeigen auf ihre Väter
Und nennen sie Verräter.
Man führt sie gefesselt hinaus“⁸.

Де були причини такої поведінки? Брехт показав, як тоталітарний режим в Третьому рейсі міг піддати людину повному духовному поневоленню. Хто ухилявся виконувати наказ, то піддавався катуванням і переслідуванням.

У сцені «Крейдяний хрест» робітник розповідає таку історію: «Тут доктор Лей вказує на кішку, яка мирно грілася на сонечку, і каже: «Припустимо, ви хочете пригостити її порцією гірчиці і щоб вона її проковтнула, незважаючи на те, подобається вона їй чи ні. Як ви це зробите?»

Бонза бере гірчицю і суне кішці в рот. Та, ясна річ, випльовує йому цю саму гірчицю прямо в обличчя. Кішка нічого не проковтнула, тільки всього його подряпала. «Ні, друже, - говорить ласкаво доктор Лей, - так у вас нічого не вийде. Подивіть-

1 Ebenda.

2 Ebenda, S. 390.

3 Ebenda, S. 453.

4 K.-D. Müller, Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung, a.a.O., S. 265.

5 Ebenda, S. 265.

6 Bertolt Brecht, Furcht und Elend des Dritten Reiches. In: Bertolt Brecht, Stücke I, Berlin und Weimar 1975, S. 472.

7 Ebenda.

8 Ebenda, S. 465.

ся, як роблю я». Він бере гірчицю і, оком не моргнувши, заправляє її нещасній кішці в задній прохід. (...) Кішка, зовсім збожеволівши, - адже біль жахлива, - негайно приймається вилизувати з-під хвоста весь заряд гірчиці. (...) Вона їсть гірчицю! І добровільно!»¹

На прикладі цієї кішки Брехт хотів показати людей, яких торкнулася жорстокість тоталітарної держави і яким не залишалося жодного іншого виходу, ніж повністю піддатися поневоленню.

На тоталітарну державу Третій рейх працювало багато шпівнів. Для них було цілком все рівно, кого вони зрадили, друга чи ворога, тому що, на їхню думку, така «робота» мала сенс: «Ми не можемо інакше: якщо не йти проти власної рідні, то нашій Третій імперії, яку ми всі так любимо, ні на чому буде триматися»².

Таким чином Брехт досліджував в цій п'єсі поведінку самих німців в умовах терору Третього рейху. Він показав перетворення людей на інструменти тоталітарної держави, коли вони намагалися пристосуватися до неї. Брехт хотів також вказати на зміну внутрішнього світу людей і тим самим донести глядачам, що все піддається впливові.

В 1938 році Брехт написав велику п'єсу-параболу «Матінка Кураж та її діти»³. Під час 30-річної війни маркітантка Кураж пересувається разом зі своїми дітьми по спустошеній Німеччині, продаючи свій товар. Але її бізнес руйнується, а троє дітей гинуть на війні. Брехт написав цю п'єсу незадовго до початку Другої світової війни, щоб попередити «маленьких людей», що у війні вони нічого не виграють, але можуть втратити все.

Матінка Кураж нічого не навчилася на своїй біді. В кінці п'єси вона намагається знову продовжити свою справу. Але Брехт все ж надіється, що глядач буде вчитися на її помилках. У примітках до п'єси «Матінка Кураж та її діти» він написав: «Неправі ті свідки потрясіння, які думають, що потерпілі чому-небудь навчаться. Поки маси залишаються об'єктом політики, все, що з ними трапляється, вони сприймають не як досвід, а як фатум; переживши потрясіння, вони дізнаються про його природу не більше, ніж піддослідний кролик про закони біології. Завдання автора п'єси не в тому, щоб змусити в кінці прозріти матусю Кураж - хоча вона дещо вже бачить в середині п'єси, в кінці сцени VI, а потім знову втрачає зір, - автору потрібно, щоб глядач бачив»⁴.

З німецької переклав Олексій Анхим.

¹ Ebenda, S. 418.

² Ebenda, S. 421.

³ Vgl. dazu: W. Mittenzwei, Bertolt Brecht. Von der „Maßnahme“ zum „Leben des Galilei“, Berlin 1962.

⁴ Bertolt Brecht, Anmerkungen zu „Mutter Courage und ihre Kinder“. In: Bertolt Brecht, Stücke II, a.a.O., S. 102.

Dr. Ana Kugli
Das Karlsruher Institut für Technologie

„Was ein Mann ist, kommt durch.“ Männerbilder im Werk Bertolt Brechts

Es ist viel geschrieben worden über Bertolt Brecht und seine privaten Liebesbeziehungen, die ihm den Ruf eines ‚Frauenausbeuters‘ eingebracht haben. Doch betrachtet man die Frauen, die der Augsburger Autor für sein literarisches Werk geschaffen hat, vermittelt sich ein ganz anderes Bild des vermeintlichen ‚Chauvinisten‘ Brecht. Seine Frauenfiguren sind kraftvoll, selbstbewusst und trotzen ihren widrigen Lebenssituationen. Und mehr als das: Brechts Texte beschreiben die gesellschaftlichen Strukturen, mit denen die Frauen seiner Zeit an einem selbstbestimmten Leben gehindert wurden. Darüber hinaus zeigen seine Texte aber auch, dass das männergemachte System die Männer selbst einschränkt. Obwohl sie diejenigen sind, die von den gesellschaftlichen Bedingungen profitieren, sind sie gewissermaßen auch Opfer, weil auch sie Rollenmuster erfüllen müssen. Diese These soll folgend anhand verschiedener Figuren aus Brechts Werk belegt werden.

Baal

Für Brechts Figur Baal aus dem gleichnamigen Stück scheint die Behauptung, er erfülle Rollenmuster, auf den ersten Blick nicht zuzutreffen: Der aus armen Verhältnissen stammende Tagelöhner lebt unkonventionell, beutet andere Menschen aus, gibt sich jedem Genuss ohne Kompromisse und Rücksichten hin. Er erweist sich durchgehend als nicht gesellschaftsfähig, wie schon die Soirée-Szene zu Beginn deutlich macht. Obwohl die Anwesenden seine Kunst auf ihre oberflächliche Art zu schätzen wissen und ihre Bewunderung zum Ausdruck bringen: „verehrter Meister“, „Genie“ (GBA 1, S. 22), stößt Baal sie vor den Kopf, zunächst nur, indem er isst und trinkt, ohne auf die Komplimente einzugehen, dann, indem er einen Dichterkollegen bei der Lesung von Gedichten kränkt (vgl. S. 23f.). Da die Herrschaften seinem Motto „Die Hauptsache ist, daß etwas lebt“ (S. 24) in seinen Augen nicht gerecht werden: „Keiner lebt. Jeder will herrschen. Jeder will nur herrschen. Das ist kein Ehrgeiz. Es ist nur Eitelkeit.“ (Ebd.), fühlt er sich berufen, die

Gesellschaft zu beleidigen. Hierfür wird er zurechtgewiesen: „Schämen Sie sich! – Wissen Sie nicht, was sich gehört?“ (S. 26) Das gesellschaftliche Zusammenleben zwischen Menschen funktioniert nach stillschweigend vereinbarten Regeln: Wenn man eingeladen, freundlich empfangen und gelobt wird, gehört es sich, das zu erwidern, auch wenn es geheuchelt ist. Baal lässt sich auf diese Spielregeln nicht ein, weil sie ihm zuwider sind: „Muß ich euer Geschwätz mitfressen, um meinen Bauch vollstopfen zu können? Leckt mich am Arsch!“ (Ebd.) Er wird hinausgeworfen.

Diese Szene ist symptomatisch für Baal: Er nimmt sich aus der Gesellschaft, was er haben will, verabscheut aber ihre Normen und ist nicht bereit, der Gemeinschaft etwas zurückzugeben. Menschen, die sich auf ihn einlassen, ob nun Freunde oder Frauen, werden von Baal verwertet, genossen; verpflichtet fühlt er sich ihnen nicht. Auf ihn ist „kein Verlaß“, wie die Holzfäller, die mit ihm arbeiten müssen, festhalten (S. 39). Sein asoziales Verhalten wird selbst von seinem besten Freund Eckardt kritisiert: „Du hast dein Teil Holz immer noch nicht gehackt.“ (S. 43) Baal will nicht einsehen, dass die „Welt“ nicht sein „Zirkus“ ist (S. 65). Er entzieht sich der Gesellschaft und ihren durchaus kritikwürdigen Schablonen, bietet aber keine lebbare Alternative an, weil er geradezu krankhaft unkonventionell sein will. Er reagiert auf die Regeln der Gesellschaft, indem er das Gegenteil von dem tut, was von ihm erwartet wird. Folglich ist er aber an diese Regeln gebunden, wenn auch in der Negation, er lebt Anti-Schablonen, die er mit der von ihm postulierten Freiheit verwechselt.

In der Forschungsliteratur, so etwa von Jürgen Hillesheim, wird Baals Handeln als „Reaktion, nicht Alternative“ zur bürgerlichen Gesellschaft gedeutet. Hieraus resultiere die „Tragik“ der Figur: „Er hat die Gesellschaft kompromisslos und radikal hinter sich gelassen und ist dennoch von ihr determiniert“. Baals propagierter „Subjektivismus“ entpuppe sich als „artifizuell, nicht lebbar“. Mary J. Cronin ist ebenfalls der Ansicht, dass Brecht Baals sexuelle Anarchie nicht als „viable alternative“ darstellt.

Brecht selbst hat seine Figur ähnlich gesehen. Nicht als ‚positiven Helden‘ verstand er die Baal-Figur, sondern als „absolut unsozialisierbar“, Baals Lebensart stelle keine ernstzunehmende Alternative zur bürgerlichen Gesellschaft dar (was die Forschungsliteratur vereinzelt gegen den Text annimmt), vielmehr sei seine „Produktionsweise [...] ganz unverwertbar“ ([Das Theater und die neue Produktion]; GBA 21, S. 308). Wie Brecht in seinem Journal am 10. Februar 1922 betont, war ihm wichtig, die Zuschauer nicht einzuladen „mitzuempfinden, sich im Helden zu inkarnieren“ (GBA 26, S. 271). In Bei Durchsicht meiner ersten Stütze hält er außerdem fest, dass für das Verständnis der Figur dialektisches Denken notwendig sei, sonst könne man „darin kaum etwas anderes als die Verherrlichung nackter Ichsucht erblicken“ (GBA 23, S. 241). Baal sei „asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft“ (ebd.).

Balicke – Murk – Kragler

Gemäß ihrer bürgerlichen Rollen verhalten sich die Männerfiguren in Trommeln in der Nacht. Nicht nur Annas Vater Karl Balicke und ihr Verlobter Murk, auch der aus dem Krieg unerwartet zurückgekehrte Andreas Kragler findet sich in der bürgerlichen Wertewelt zurecht. Balicke ist ein Kriegsgewinnler, der Krieg war für ihn „ein Glück“ (GBA 1, S. 183). Er erfüllt durch und durch die Rolle des nie ruhenden Geschäftsmanns: „Ich habe keine Zeit, müde zu sein.“ (S. 190), „Zeit ist Geld.“ (Ebd.) Selbst die Heirat seiner Tochter behandelt er wie ein Geschäft: „Wir sind alle einig?“ (S. 191) Auch als es darum geht, Kragler von Anna fernzuhalten, denkt er, das mit einer finanziellen Gegenleistung erreichen zu können, mehrfach fragt er Kragler: „Was wollen Sie?“ (S. 195)

Dieser hat bei seiner Rückkehr zunächst große Schwierigkeiten, was vornehmlich an seiner Sprachlosigkeit deutlich wird. Er redet in unvollständigen, abgehackten Sätzen: „Spanien, Schwindel, mit Paß und so. Aber jetzt: Wo ist Anna?“ (S. 187), oft ist er „sprachlos“ (ebd.), „Zerstreut“ (S. 188) und „stumm“ (ebd.). Ähnlich verhält er sich, als er Anna erstmals wieder begegnet. Zunächst starrt er sie nur schweigend an (vgl. S. 191), dann begreift er nicht, was sie zu ihm sagt: „Ich weiß nicht, was du meinst“ (S. 192), „Ich kann dich nicht verstehen“ (S. 193). Schließlich bringt er sein Problem auf den Punkt: „Ich kann nimmer gut reden mit dir. Ich habe eine Negersprache im Hals.“ (Ebd.) Er fühlt sich der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr gewachsen: „ich bin nicht fein und die Gläser zerbreche ich beim Trinken“ (ebd.).

Nach und nach versteht er, warum er sich als Bräutigam disqualifiziert hat: „Er hat einen englischen Anzug und die Brust mit Papier ausgestopft und Blut in den Stiefeln. Und ich habe nur meinen alten Anzug, in dem die Motten sind. Sag, du kannst mich wegen meinem Anzug nicht heiraten“ (S. 199). Als er erfährt, dass Anna von Murk ein Kind erwartet, ist er zunächst sehr aufgebracht: „Ich bin im Dreck gelegen. Wo bist du gelegen, als ich im Dreck gelegen bin.“ (S. 222)

Schließlich arrangiert er sich aber mit der Vorstellung, denn mit Anna erwartet ihn eine bequeme bürgerliche Zukunft: „Jetzt kommt das Bett, das große, weiße, breite Bett“ (S. 229).

Murk wiederum ist ein rücksichtsloser Aufsteiger, der sich von der Welt nimmt, was er von ihr haben will. Er zeigt damit Dispositionen, die gemeinhin als männliche Charaktereigenschaften gelten und die seinem eigenen Männerbild entsprechen: „Was ein Mann ist, kommt durch. Ellenbögen muß man haben, genagelte Stiefel muß man haben und ein Gesicht und nicht hinabschauen.“ (S. 182) Dieses Bild will er unbedingt nach außen, auch vor seiner Verlobten Anna, aufrechterhalten. Als sie ihn in der Picadillybar um einen Kuss bittet, lehnt er mit Verweis darauf, dass man sich in der Öffentlichkeit befinde, ab: „Unsinn! Halb Berlin sieht hier zu!“ (S. 189) Gefühle offenbaren ist etwas, was Männer nicht tun, vor den Augen anderer erscheint ihm das besonders unangemessen. Als ihn Anna daraufhin als „Feig!“ (ebd.) bezeichnet, beugt er sich „über den Tisch, wobei er Gläser umreißt, und küßt Anna gewaltsam“ (ebd.). Da Zärtlichkeiten einem Mann in der Öffentlichkeit nicht zustehen, er aber vor seiner Verlobten nicht als Feigling dastehen will, der die gesellschaftlichen Normen stupide einhält, bleibt ihm nur die Möglichkeit, sie so zu küssen, wie er es mit seiner Vorstellung von Männlichkeit vereinbaren kann: mit Gewalt. Gerade dieses Beispiel zeigt, dass Männer im Umgang mit dem anderen Geschlecht nicht viel freier sind als Frauen: Sie müssen den Rollenerwartungen ebenfalls gerecht werden und auch bei ihnen kann sich die Sanktion eines Fehlverhaltens existenziell auswirken. Ein Geschäftsmann wie Murk ist ruiniert, spricht sich herum, dass er in Wirklichkeit ein verhätschelter, vor seiner Verlobten kuschender Mann mit sanftem Wesen ist. Folglich ist der Druck, wie ein ‚richtiger Kerl‘ zu wirken, sehr groß.

Was aber Anna angeht, ist Kragler erfolgreicher, der hat nichts zu verlieren und kann seine Gefühle entsprechend frei zum Ausdruck bringen: „Da ich es fühle, daß ich hier kein Recht habe, bitte ich dich, aus dem Grunde meines Herzens, mit mir zu gehen an meiner Seite.“ (S. 196f.) Dass die anderen ihn auslachen, hält ihn nicht davon ab, darauf zu insistieren: „Weil kein Mensch ein Recht hat ... Weil ich ohne dich nicht leben kann ... Aus dem Grunde meines Herzens.“ (S. 197) Annas Entscheidung für Kragler deutet an, dass Frauen sensible, mit ihren Emotionen souverän und offen umgehende Männer schätzen und nicht ‚Machos‘ – genau so müssen sich Männer aber nach außen hin verkaufen, wollen sie in der von Männern geprägten (Geschäfts-)Welt bestehen. Ironischerweise glauben sie, mit den Attributen des unnachgiebigen Kämpfers Frauen erobern zu können, die sich von solchem Verhalten aber eher abgeschreckt fühlen.

Achill

Ein Gedicht aus dem Jahr 1955, entstanden für das Stück Pauken und Trompeten, verdeutlicht diese

Problematik und macht greifbar, dass sie epochenübergreifend gilt:

Melindas Lied

Chloe saß an einem Bach
 Aus dem Schlehdorn trat Achill
 Fragte sie der Held, ob sie ihn, ach
 Lieben will?
 Sah das Mädchen fürchtesam ihn an
 Und verbarg im Klee das Angesicht.
 Sprach der Held und staunte: Mädchen, dann
 Gefällt dir wohl mein güldner Kuraß nicht?

Wandte sich zum Gehn Achill
 Und es rauschte hell der Bach
 Und im Dorn die Vöglein wurden still –
 Sprach sie: Ach.
 Sprach das Mädchen: Ach, wie leicht doch ficht
 Es sich gegen Löwe, Hirsch und Pfau
 Ach, dein güldner Kuraß ist es nicht
 Gefallen könnt mir deiner Augen Blau.
 (GBA 15, S. 289)

Der Held Achill tritt zu Beginn des Gedichts – in der Szenerie eines Locus amoenus mit Bach und Vöglein – auf Chloe zu und fragt unverblümt, ob sie ihn „ach / Lieben will?“ (V. 3f.) Sie versteckt genant das Gesicht, was er als Ablehnung deutet, über die er sich allerdings wundert: „dann / Gefällt dir wohl mein güldner Kuraß nicht?“ (V. 7f.) Es erstaunt ihn, dass der für sein Heldentum stehende Panzer die junge Frau nicht beeindruckt. In der zweiten Strophe spricht das Mädchen, als Achill schon gegangen ist. Wie sich herausstellt, hat er vorschnell den Schauplatz verlassen, denn ihr Schweigen war keine Ablehnung seiner Person, sondern nur seiner Vorstellung, sie wolle ihn, weil er ein Held ist. Tatsächlich ist sie der Ansicht: „Ach, wie leicht doch ficht / Es sich gegen Löwe, Hirsch und Pfau“ (V. 13f.). Mit seinen Heldentaten kann Achill Chloe nicht beeindrucken. Dagegen gefallen ihr seine körperlichen Attribute, genauer: seine blauen Augen. Das Gedicht zeigt, dass Achill die falsche Vorstellung hat, eine Frau mit heldenhaftem Tun gewinnen zu müssen, statt mit dem, was ihn als Person attraktiv macht. Auch er erfüllt seine Rolle als Kämpfer und Held und begreift nicht, dass es zumindest im Zwischengeschlechtlichen darauf nicht ankommt.

Simon

In seiner Rolle als immer beherrschter Soldat gefangen ist auch Simon aus Der kaukasische Kreidekreis. Ungeschickt versucht er zu Beginn, Grusche den Hof zu machen, indem er andeutet, sie beim Wäschewaschen beobachtet zu haben (vgl. GBA 8, S. 18f.). Das Küchenmädchen ist darüber erbost, weil sie glaubt, er habe „wahrscheinlich noch zusammen mit einem andern Soldaten“ (ebd.) den Voyeur gespielt. Er bestreitet das aber: „Nicht mit einem andern!“ (Ebd.)

In der kritischen Situation des Umsturzes versucht er, Grusche zu finden, und will besorgt und mitfühlend wissen, was sie zu tun gedenkt: „Da bist du ja, Grusche. Was wirst du machen?“ (S. 22) Schon einen Augenblick später hat er sich aber gefangen: „Wieder förmlich.“ (Ebd.) Grusches Erkundigung nach seinen Vorhaben freut ihn, da es ihr Interesse zeigt, er kann das aber nur sehr steif zum Ausdruck bringen: „Grusche Vachnadze, deine Frage nach meinen Plänen erfüllt mich mit Genugtuung.“ (Ebd.) Die gefährliche Aufgabe, die Gouverneursfrau als Wächter zu begleiten, spielt er herunter, um vor Grusche mutig dazustehen: „In Tiflis sagt man: ist das Stechen etwa gefährlich für das Messer?“ (Ebd.) Da Eile geboten ist, macht er ihr einen Antrag, allerdings so umständlich, dass Grusche schon zusagt, noch bevor er gefragt hat, das macht ihn „sehr verlegen“ (S. 23). Den Soldaten, der sonst keine Gefahr fürchtet, verlässt der Mut, wenn es um das Aussprechen von Gefühlen geht, und er reagiert eingeschüchtert, wenn Grusche ihm zuvorkommt.

Auch bei seiner Wiederkehr aus dem Krieg ist er Grusche gegenüber „förmlich“ (S. 55), doch nach wenigen Sätzen bricht Vertrautheit zwischen den Geliebten hervor:

SIMON Darf man fragen: hat eine gewisse Person noch die Gewohnheit, das Bein ins Wasser zu stecken beim Wäschewaschen?

GRUSCHE Die Antwort ist ‚nein‘, wegen der Augen im Gesträuch!

SIMON Das Fräulein spricht von Soldaten. Hier steht ein Zahlmeister.

GRUSCHE Sind das nicht zweihundert Piaster?

SIMON Und Logis.

GRUSCHE bekommt Tränen in den Augen: Hinter der Kaserne, unter den Dattelbäumen.

SIMON Genau dort. Ich sehe, man hat sich umgeschaut.

GRUSCHE Man hat.

SIMON Und man hat nicht vergessen.

Grusche schüttelt den Kopf.

(S. 56)

Als Grusche andeutet, dass die Situation zwischen ihnen sich verändert hat, weil sie verheiratet ist, verharret Simon in Schweigen. Es ist der Sänger, der die Gefühle des Soldaten dem Publikum erläutert (vgl. S. 57). Umgekehrt schließt Simon aus der Mütze Michels, die im Gras liegt, was passiert ist, und will von Grusche keine Erklärung hören: „Die Frau muß nichts mehr sagen.“ (S. 57) So fasst sie die Geschehnisse nicht in Worte, der Sänger muss auch für sie sprechen (vgl. S. 57f.). Simons Rolle verbietet ihm, Wut und Enttäuschung zum Ausdruck zu bringen, was eine schnelle Klärung der Situation zur Folge hätte. Statt dessen verlässt er Grusche gefasst, aber schweigend und ohne eine Erklärung erhalten zu haben.

Dennoch bietet er Grusche „finster“ an zu behaupten, es sei sein Kind (vgl. S. 80). Da der Richter Azdak

für ein gutes Ende sorgt – er scheidet Grusche von dem Bauern, an den sie gebunden ist, sodass Simon Grusche heiraten können –, finden der Soldat und die Küchenmagd doch noch zueinander. Simon will Michel akzeptieren, bei seiner Antwort, ob ihm das Kind gefalle, kommt allerdings wieder seine Förmlichkeit durch: „Melde gehorsamst, daß er mir gefällt.“ (S. 91) Simon wird als ein Mann gezeigt, der sehr darauf bedacht ist, immer sein Gesicht zu wahren, wie ein tapferer Soldat zu wirken und seine Gefühle nie nach außen dringen zu lassen. Auch er versucht, einem Männerbild, das er für angemessen hält, zu genügen.

Sergeant Fairchild – Galy Gay

Wie selbstzerstörerisch es für Männer sein kann, die gesellschaftlich definierte Rolle aufrechtzuerhalten, wenn diese der eigenen Anlage widerspricht, zeigt sich an der Figur des Sergeanten Fairchild in dem Stück *Mann ist Mann*, das Brecht selbst 1956 noch „erschreckend aktuell“ fand (Brief an Klaus Schlette vom 23. April 1956; GBA 30, S. 448). Der Sergeant ist innerhalb seines sozialen Systems ein respektierter und gefürchteter Herr. Die Soldaten nennen ihn „Bloody Five“ und „Tiger von Kilkoa“ (GBA 2, S. 104). Er hat einen guten Instinkt, denn „er riecht Verbrechen. Und wenn er ein Verbrechen riecht, singt er [...]: Johnny, pack deinen Koffer!“ (S. 105) Dies wird durch die Handlung mehrfach bestätigt (vgl. S. 108, S. 122, S. 127 u. a.). Nur wenn es regnet, geschieht mit dem „gefährlichsten Mann der indischen Armee“ (S. 107) Sonderbares: Er verfällt „in schreckliche Zustände von Sinnlichkeit“, wird „ungefährlich wie ein Milzhahn“ und „befaßt sich drei Tage lang nur mit Mädchen“ (ebd.). Gegen seine ‚Natur‘, die er nicht zulassen, sondern beherrschen will, weil er seine Sinnlichkeit als Schwäche versteht, setzt Fairchild die Regeln des Militärs: „Das Exerzierreglement ist [...] das einzige, an das man sich als Mensch halten kann, weil es einem Rückgrat gibt“ (S. 108). Die Verleugnung seiner sexuellen Bedürfnisse grenzt an Schizophrenie; als Witwe Begbick ihm vorhält, beim nächsten Regen werde er wieder zahm werden, antwortet er: „da würden wir gegen dieses kleine, mutwillige Bloodyfivechen in einer grundlegenden Weise durchgreifen“ (ebd.).

Doch Begbicks Behauptungen erweisen sich als richtig. Sie verlangt von Bloody Five, ihren Salon in Zivilkleidung zu betreten. Fairchild will dieser Forderung „Nie, nie, nie“ (S. 130) nachgeben, tut es wegen seiner „sinnlichen Natur“ (ebd.) aber dennoch. Das kostet ihn den Respekt seiner Soldaten, er wird von ihnen beschimpft: „Halt das Maul, Zivilist!“ (S. 137) Aus der Nacht, die er saufend mit seinen Soldaten und schließlich mit Witwe Begbick verbringt, zieht er Konsequenzen: Er entmannt sich, „damit ich Bloody Five bleibe“ (S. 150). Sein Instinkt gibt ihm zu verstehen, dass er damit ein Verbrechen begeht, denn er singt dabei „Johnny, pack deinen Koffer.“ (Ebd.)

Die Fairchild-Figur zeigt eindrücklich, dass Männer Rollen erfüllen müssen, die ihrer Anlage widerstreben, um gesellschaftlich zu bestehen. Gelegentli-

ches Fehlverhalten wird sofort sanktioniert, auch und gerade von den Menschen, die üblicherweise Respekt vor einem haben müssen wie in Fairchilds Fall die Soldaten. Der Sergeant schreckt sogar vor Selbstverstümmelung nicht zurück, um das Bild, das er nach außen vermitteln will, aufrechtzuerhalten.

Im Gegensatz dazu erkennt die Hauptfigur des Lustspiels, Galy Gay, dass der Verlust von Individualität und Selbstbild ein Gewinn und „eine lustige Sache“ (Rede im Rundfunk; GBA 24, S. 42) sein kann. Er charakterisiert sich selbst in der ersten Szene als einen Packer, „der nicht trinkt, ganz wenig raucht und fast keine Leidenschaften hat“ (GBA 2, S. 95). Außerdem hat Galy Gay „ein weiches Gemüt“ (ebd.), was sich etwa darin äußert, dass er, der nur kurz einen Fisch kaufen gehen wollte, statt wie versprochen, „in einer Minute“ (ebd.) nach Hause zurückzukehren, sich „fast zehn Stunden durch lauter Unvorhergesehenes“ (S. 101) von seinem Ziel abhalten lässt. Die drei Soldaten, denen der vierte Mann abhanden gekommen ist und die umgehend einen Ersatz für diesen benötigen, überreden Galy Gay, sich beim Appell als Jeraiah Jip auszugeben (vgl. S. 108). Da dadurch keine negativen Folgen für ihn entstehen, freut sich Galy Gay, behilflich gewesen zu sein, übermütig bietet er sogleich weitere Mitarbeit an (vgl. S. 109). Die Soldaten lehnen das Angebot ab, da sie noch mit der Wiederkehr des echten Jip rechnen.

Gegenüber der Witwe Begbick verleugnet Galy Gay erstmals unaufgefordert seine Identität. Der Mann, der angeblich ‚nicht nein sagen kann‘, beteuert zweimal mit einem Kopfschütteln, nicht Galy Gay zu sein und erklärt dann auch verbal: „Nein, ich bin es nicht.“ (S. 109) Das zeigt, dass Galy Gay – zumindest unter dem Einfluss von Alkohol und Zigarren – in dieser frühen Phase durchaus Spaß am Identitätstausch zu haben scheint.

Das ändert sich, als die drei Soldaten erkennen, dass ihr vierter Mann nicht mehr zu ihrer Maschinengewehrabteilung zurückkehren wird und sie Galy Gay dazu bewegen müssen, dauerhaft als Jeraiah Jip bei ihnen zu bleiben. Prinzipielle Schwierigkeiten, eine Person in eine andere zu verwandeln, sehen sie nicht, denn: „Einer ist keiner.“ (S. 117) Erst über die Gruppe bzw. über das Kollektiv, in dem er lebt, werde der Mensch definiert, weshalb man über „weniger als 200 zusammen [...] gar nichts sagen“ (ebd.) könne. Speziell Galy Gays Verwandlung sehen sie als umso einfacher an, als er, in ärmlichen Verhältnissen lebend, ohnehin nichts zu verlieren hat. Tatsächlich gelingt die Verwandlung Galy Gays in Jeraiah Jip im Lauf des Stücks, wobei die Selbstkastration Fairchilds ein „Schlüsselerlebnis“ darstellt und als Wendepunkt in der Identitätskrise von Galy Gay zu sehen ist. Von da an begreift er, „wohin diese Hartnäckigkeit führt und wie blutig es ist, wenn ein Mann [...] so viel Aufhebens aus seinem Namen macht“ (S. 150). Bereitwillig will er von nun an Jeraiah Jip sein. In direktem Gegensatz zum Sergeanten, der vor seiner Selbstverstümmelung

behauptet: „Daß ich esse, ist nicht wichtig, sondern daß ich Blody Five bin“ (S. 149), zieht Galy Gay für sich den Schluss: „Ja, es ist sehr wichtig, daß ich esse.“ (S. 151)

Die letzte Szene zeigt, wie gut sich Galy Gay in seine neue Identität eingefunden hat. Das Kriegsgeschehen bereitet ihm gehörigen Spaß (vgl. S. 152), den gefürchteten Sergeanten erpresst er (vgl. S. 153). Selbst gegenüber den Kameraden hat er sich eine Machtposition aufgebaut, er isst deren Reisportionen auf (vgl. S. 154f.). Galy Gay gelingt es sogar, mit fünf Schüssen die Bergfestung zum Einsturz zu bringen, er lässt sich daraufhin von den Soldaten als „Jeraiah Jip, menschliche Kampfmaschine“ (S. 157) feiern. Das Ende des Stücks betont seinen Aufstieg innerhalb der Vierereinheit: Er ist es, der die Pässe der anderen drei Soldaten einsammelt (ebd.). So ist aus Galy Gay, dem Packer aus Kilkoa, der nicht trank, nur wenig rauchte und fast keine Leidenschaft besaß (vgl. S. 95), der Soldat Jeraiah Jip geworden, der auf das auf ihn „entfallende Quantum Whisky“ (S. 153) besteht und das Schießen und Töten leidenschaftlich betreibt.

Freilich ist Galy Gays Rollentausch nicht als Befreiung von gesellschaftlichen Normen zu werten, schließlich wechselt er von einer Rolle in eine andere, ist innerhalb der neuen Identität aber auch an typische Verhaltensweisen gebunden. Dennoch betont das Stück, das vermeintlich Unabänderbares wie ein Charakter durchaus modifiziert werden kann, wenn Bedarf besteht. In Galy Gays speziellem Fall ist der Gewinn für ihn so groß, weil er Teil eines Kollektivs wird, für das er zunächst seine Individualität aufgeben muss, das er schließlich aber eben dadurch beeinflussen kann. Er wird „der Stärkste, nachdem er aufgehört hat, eine Privatperson zu sein, er wird erst in der Masse stark“ (Rede im Rundfunk; GBA 24, S. 41). Individualität wird damit als austauschbare Größe bewertet, wenn sie unangenehm wird, kann sie in eine andere umgewandelt werden, ohne dass der Person Verluste entstehen. Dagegen führt die strikte Einhaltung von Rollenerwartungen, die nicht mit den eigenen Bedürfnissen in Einklang zu bringen sind, zur Selbstverstümmelung, wie die Figur des Sergeanten veranschaulicht.

Peachum – Macheath

Dabei sind die Rollen, die es in der bürgerlichen Gesellschaft zu vergeben gibt, ohnehin nicht so eindeutig definiert, wie gemeinhin angenommen, was etwa Die Dreigroschenoper auf amüsante Weise aufzeigt. Pollys Vater Peachum erweckt nach außen hin den Anschein eines bürgerlichen Geschäftsmanns, er führt ein legales Unternehmen. Tatsächlich verhält er sich aber wie ein Ganove: Herzlos beutet er seine Mitarbeiter aus, schlägt aus ihrer Armut Profit, macht sie sich mit Gewalt gefügig (vgl. GBA 2, S. 233-239). Den Schwiegersohn liefert er an den Galgen, weil die Wahl der Tochter ihm nicht gefällt. Peachum schreckt auch nicht davor zurück, den Polizeichef zu erpressen (vgl. S. 290).

Umgekehrt ist der Ganove Macheath bemüht, kleinbürgerliche Gepflogenheiten und Maßstäbe zu erfüllen, etwa in Fragen der Einrichtung:

MAC So was von Versagen! Lehrlingsarbeit ist das. Nicht die Arbeit reifer Männer! Habt ihr denn keine Ahnung von Stil? Man muß doch Chippendale von Louis ...

WALTER Louis?

MAC Quatorze unterscheiden können. (S. 243)

[...]

WALTER Na, und das? Chippendale! (Er enthüllt eine riesenhafte Chippendale-Standuhr.)

MAC Quatorze. (S. 244)

Ebenso ist Mac beim Essen auf bürgerliche Sitten fixiert, er ermahnt seine Platte ständig, sich angemessen zu benehmen (vgl. S. 246). Selbst bei seinen Verbrechen verhält er sich bürgerlich, er führt Buch über sein ‚Geschäft‘, das er explizit auch so bezeichnet (vgl. S. 264). Ins Hurenhaus geht er, weil ihn dort nichts anderes erwartet als „ein bürgerliches Idyll“: „die Huren, meist im Hemd, bügeln Wäsche, spielen Mühle, waschen sich“ (S. 269). Die Bürgerlichkeit Macheaths sowie die Vermengung bürgerlicher und krimineller Eigenschaften sollten nach Brecht auf der Bühne klar erkennbar sein:

Der Räuber Macheath ist vom Schauspieler darzustellen als bürgerliche Erscheinung. Die Vorliebe des Bürgertums für Räuber erklärt sich aus dem Irrtum: ein Räuber sei kein Bürger. Dieser Irrtum hat als Vater einen anderen Irrtum: ein Bürger sei kein Räuber.

(Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“; GBA 24, S. 60)

Die Durchlässigkeit der Rollen lässt sich auch an den anderen Figuren des Stücks zeigen. So sieht Lucy in Polly eine „Schlampe“ (GBA 2, S. 281), obwohl die auch nichts anderes tut als sie selbst, Polly schlüpft problemlos in die Rolle der Seeräuber-Jenny (vgl. S. 248-250), die Hure Jenny wiederum besteht gegenüber Frau Peachum sehr bürgerlich auf der Zahlung des vereinbarten Honorars für den Verrat an Mackie (vgl. S. 286f.). Das vermeintlich feste Rollengefüge der bürgerlichen Gesellschaft – hier die Guten, dort die Bösen – wird innerhalb des Stücks als eine Fiktion entlarvt, was ein Seitenhieb auf das Bürgertum ist: Die Werte, für die sie stehen, erfüllen sie selbst nur dem Anschein nach und auch nicht besser als Verbrecher und Huren. Das wiederum bedeutet, dass Rollen modifiziert werden können, dass man sich ihnen zumindest gelegentlich entziehen oder man sich eine neue aneignen kann, wenn die alte einen zu sehr einschränkt.

Galilei

Trotz der vereinzelt lustspielhaften Behandlung des Themas wie in Mann ist Mann und Die Dreigroschenoper hat Brecht die Eingeschränktheit von Rollen für

Männer wie für Frauen als schwerwiegendes Problem der bürgerlichen Gesellschaft behandelt. Die Tatsache, dass in Brechts Werk Männer durch ihre Rollen sich entfremdet erscheinen, bedeutet aber nicht, dass Brecht ihr Verhalten gegenüber Frauen rechtfertigt oder sie zu Opfern stilisiert. Vielmehr enthüllt er an einzelnen Beispielen, wie Männer das System aktiv aufrechterhalten, das Frauen aus den Machtbereichen ausschließt.

So zeigt die Figur des großen Wissenschaftlers Galilei, der sonst auf Modernisierung und Fortschritt bedacht ist und eine „neue Zeit“ (GBA 5, S. 10) sehnsuchtsvoll erwartet, wie die Ausschaltung des Weiblichen im Kleinen tagtäglich funktioniert. Seine Tochter Virginia hält Galilei von den Wissenschaften fern. Ihren Wunsch zu lernen, ignoriert er, während er Andrea, den Sohn seiner Haushälterin, kostenlos schult. Auf die Bedürfnisse seiner Tochter reagiert er unsensibel, selbst ihr bescheidener Lebensplan, bestehend aus einer Heirat mit Ludovico, geht aufgrund Galileis Verhalten nicht in Erfüllung. Diese Konsequenz seiner Forschungen nimmt der Physiker nicht einmal wahr. Ohne Hemmungen ruiniert er das Leben seiner Tochter, während er, als er sich selbst bedroht sieht, widerruft.

Überhaupt erscheint der geniale Wissenschaftler in Fragen des sozialen Zusammenlebens erstaunlich unbedarf. So glaubt er fest an die „Vernunft“ des Menschen (S. 30) und folglich, dass er sich deshalb mit seiner neuen Theorie durchsetzen wird. Dass es den Machthabern nicht um Wahrheit, sondern um Erhaltung ihrer Macht geht, diesen Zusammenhang versteht er nicht, weshalb ihn sein Freund Sagredo auch „leichtgläubig wie ein Kind“ (S. 33) nennt. Galilei fehlt es – hier hat ihm seine Tochter einiges voraus – an sozialer Intelligenz. Selbst seine Haushälterin Sarti durchschaut das: „Ich wußte, was ich sagte, als ich ihm riet, den Herren zuerst ein gutes Abendessen vorzusetzen, ein ordentliches Stück Lammfleisch, bevor sie über sein Rohr gehen. Aber nein!“ (S. 36) Nicht nur diese menschlichen Faktoren unterschätzt Galilei, er begreift auch nicht, dass man das Spiel nach außen hin mitspielen muss, wenn man etwas verändern will. Die eingeladenen Wissenschaftler schenken ihm nicht zuletzt deshalb keine Aufmerksamkeit, weil er nicht in der Lage ist, eine Diskussion zu führen, „wie sie in wissenschaftlichen Kreisen üblich ist“ (S. 43), was ihm der Philosoph offen vorhält.

Durchgehend wird Galilei als Egozentriker gezeigt, der sich nicht auf den Umgang mit anderen Menschen versteht. Als Andrea ihn weinend aufsucht, weil er von der Krankheit seiner Mutter erfahren hat, die sich nur wegen Galilei der Pestgefahr ausgesetzt hat, weiß der Wissenschaftler keinen anderen Trost als dem Jungen „hilflos“ seine neuen Erkenntnisse mitzuteilen (S. 50). Selbst in dieser Situation setzt er Andrea dazu ein, ihm ein Buch für seine weitere Arbeit zu beschaffen. Auch am Schluss ist es Andrea, dem er das heimlich verfasste Manuskript anvertraut, womit er wiederum

einen anderen der Gefahr aussetzt, der er sich selbst nicht zu stellen bereit ist. So genial er in seiner Wissenschaft sein mag, für normale Menschen wirkt er wie ein weltfremder Kauz, der „Eisstückchen aufs Wasser“ legt (S. 71). Neben Sagredo sieht auch Sarti Galileis Arglosigkeit, wenn es um gesellschaftliche Zusammenhänge geht: „Fünffzigmal wiegt er seine Eisstückchen ab! Aber was in seinen Kram paßt, das glaubt er blind! [...] Wenn das nicht ein Narr ist!“ (S. 76)

In der Forschungsliteratur ist das Bild, das von Brechts Galilei gezeichnet wird, bei Weitem nicht so negativ wie das hier vorgestellte, allenfalls sein Widerruf wird als Inkonsequenz und Schwäche gewertet, als Übergabe der Wahrheit in die Hände der Herrschenden, wodurch er nicht zuletzt seinen aufopfernden, idealistischen Schüler und Freund Andrea vor den Kopf stößt. In einem weiteren Sinne stellt sich Galilei durch seinen Widerruf als „sozialer Verbrecher“ heraus, „weil er mit der Wahrheit die Chance der historischen Stunde des Volkes, die Revolution, verrät“ – was Brecht selbst ähnlich formulierte: „Galilei gab den eigentlichen Fortschritt preis, als er widerrief, er ließ das Volk im Stich, die Astronomie wurde wieder ein Fach, Domäne der Gelehrten, unpolitisch, isoliert.“ (Journal; GBA 27, S. 183) Bei genauer Textbetrachtung ist Galilei auch über den Widerruf hinaus sehr negativ dargestellt: Zwar hat er einen sinnlichen Zugang zum Leben und bereichert die Wissenschaft um maßgebliche Erkenntnisse, den Preis hierfür zahlen allerdings die Menschen, die mit ihm zusammenleben und die er rücksichtslos für seine Zwecke einsetzt. Die Galilei-Figur zeigt, dass gerade auch die Männer, die fortschrittlich denken, Frauen in ihren Bedürfnissen und Forderungen nicht unbedingt unterstützen.

Pawel

Noch etwas zugespitzter wird dieser Widerspruch in der Figur des Kommunisten Pawel Wlassow in *Die Mutter* thematisiert. Der Sohn der Arbeiterwitwe ist es gewohnt, dass seine Mutter für ihn kocht und den Haushalt führt; wenn er Freunde einlädt, hat sie die Funktion einer Haushälterin (vgl. GBA 3, S. 265). Was seine politische Arbeit angeht, ist er sich sicher, dass die Mutter „doch nicht helfen“ kann (S. 266), und hält sie zunächst von allem fern. Sukzessive schaltet sie sich in die Aktivitäten ein und wird nach der Verhaftung Pawels für die Revolutionsarbeit immer wichtiger. Als ihr Sohn auf der Flucht bei ihr einen Zwischenhalt macht, fühlt er sich von ihr zurückgesetzt, weil sie an der Druckmaschine steht, statt ihm ein Butterbrot zu machen (vgl. S. 305f.). Für ihn ist sie nach wie vor die „Mutter des Revolutionärs Pawel Wlassow“ (S. 306), dabei ist sie inzwischen bekannter als er (vgl. S. 307).

Mit der Figur des Pawel zeigt Brecht, wie Männer, die für diese Problematik offen erscheinen, sich in ihren patriarchalischen Rechten beschnitten fühlen, wenn ihre Mütter und Frauen eigene Wege gehen und selbstständig ihr Leben gestalten. Ferner ließe sich an der Pawel-Figur problematisieren, dass die Arbeiter

– trotz eines proletarischen Bewusstseins – in einer bürgerlichen Welt leben und bürgerliche Werte auch für sie maßgeblich sind.

Frauen in Männerrollen

Die wirtschaftliche Situation bewirkt in einigen Texten Brechts, dass Frauen in die Rollen von Männern schlüpfen, um einen leichteren Zugang zum Arbeitsmarkt zu erhalten, wie etwa die Geschichte *Der Arbeitsplatz* oder das Stück *Der gute Mensch von Sezuan* beschreiben. Interessant ist im vorliegenden Kontext, inwiefern es den Frauenfiguren gelingt, den herrschenden Männerbildern gerecht zu werden.

„Bei ökonomischem Druck – sinkender Nachfrage nach Arbeitskraft geben die Menschen sogar ihr Geschlecht auf“ (GBA 21, S. 539), notierte Brecht 1931 in seinem Notizbuch und fügte hinzu: „Erstauen wird erwartet davon, daß das Geschlecht nicht absolut ist. [...] Bekämpft also die Vorstellung: das Geschlecht sei absolut.“ (S. 539f.) Die Notizen beziehen sich wahrscheinlich auf die Begebenheit, von der 1931 in Zeitungen und Zeitschriften berichtet wurde und die Brecht später in seiner Geschichte *Der Arbeitsplatz* oder *Im Schweiß Deines Angesichts* sollst Du kein Brot essen aufgegriffen hat. Ähnlich wie in dem realen Fall schlüpft in dieser eine junge Witwe, Frau Hausmann, in die Rolle ihres verstorbenen Mannes, um dessen gerade erworbenen Arbeitsplatz, „den sie zusammen mit dem Mann verloren hatte“ (GBA 19, S. 346), einzunehmen. Für die Familie, die „durch dreijährige Arbeitslosigkeit an den Rand der Verzweiflung gebracht war“ (S. 345), bedeutet der Tausch der Geschlechtsidentität der Frau die einzige Möglichkeit, die Existenz zu sichern. Insofern ist Hausmanns Idee, „anstelle ihres Mannes und als Mann den Wächterposten in der Fabrik“ einzunehmen, „nicht abenteuerlicher, als ihre Lage verzweifelt war“ (S. 346). Während ihr Mann begraben wird, muss sie ihre Identität als Frau ablegen: Ihr neues Dasein entspricht damit gewissermaßen der „Grube“ (S. 347), in die ihr Ehemann gelegt wird; mit ihm begraben wird auch seine Frau, die nun als Herr Hausmann weiterleben muss.

Ohne Zwischenfälle gelingt es der Hausmann, die Rolle als Mann und Wächter überzeugend zu leben, was, so der Erzähler der Geschichte, „beweist, daß Mut, Körperkraft, Besonnenheit schlechthin von jedem, Mann oder Weib, geliefert werden können, der auf den betreffenden Erwerb angewiesen ist“ (ebd.) – der Ausdruck ‚geliefert‘ betont dabei, dass Arbeiter Eigenschaften wie eine Ware veräußern. Die Hausmann ist dazu in der Lage, obwohl diese Eigenschaften als ‚typisch männliche‘ gelten, was beweist, dass die Vorstellungen von männlich und weiblich sozialen Konstrukten entspringen und nicht einer biologischen Determinierung. Dabei ist die Übernahme der sozialen Rolle sehr verbindlich, auch wenn sie erst so spät erfolgt wie im Fall der Hausmann. Diese muss – als sie nach einem Unfall in der Frauenklinik erwacht und die Oberin, die sich gerade umzieht, um Stillschweigen

bitten will – „grotesker Weise erst eine angewöhnte Scheu überwinden, zu einer halb bekleideten Frau ins Zimmer zu treten, was doch nur der Geschlechtsge-nossin erlaubt ist“ (S. 348f.). Obwohl sie alle Aufgaben immer gut erfüllt hat, verliert die Hausmann den Arbeitsplatz schließlich, weil sie „zwischen den Beinen“ das falsche „Organ“ trägt (S. 349). Nachdem es ihr durch Vermarktung ihrer Geschichte für kurze Zeit gelingt, als Kellnerin Geld zu verdienen, verschwindet sie „wieder in der Millionenarmee derer, die eines bescheidenen Broterwerbs wegen gezwungen sind, sich ganz oder stückweise oder gegenseitig zum Kauf anzubieten“ (ebd.).

Zum Kauf anbieten muss sich anfangs auch die Prostituierte Shen Te im Guten Menschen. Ausgangspunkt dieses Stücks ist die Ankunft dreier Götter in Sezuan, die sich auf der Suche nach guten Menschen befinden, denn „die Welt kann bleiben, wie sie ist, wenn genügend gute Menschen gefunden werden, die ein menschenwürdiges Dasein leben können“ (GBA 6, S. 179). Der Wasserverkäufer Wang beschafft ihnen bei Shen Te ein Nachtlager. Diese ist fortan der ‚gute Mensch‘ des Stücks. Doch Shen Te will die Götter zunächst gar nicht einquartieren, weil sie einen Freier erwartet (vgl. S. 181). Dennoch nimmt sie die Götter auf und erklärt ihnen am nächsten Morgen, warum sie sich selbst nicht für einen guten Menschen hält:

[...] ich bin gar nicht sicher, daß ich gut bin. Ich möchte es wohl sein, nur, wie soll ich meine Miete bezahlen? [...] Freilich würde ich glücklich sein, die Gebote halten zu können der Kindesliebe und der Wahrhaftigkeit. Nicht begehren meines Nächsten Haus, wäre mir eine Freude, und einem Mann anhängen in Treue, wäre mir angenehm. [...] Aber wie soll ich dies alles? Selbst wenn ich einige Gebote nicht halte, kann ich kaum durchkommen.

(S. 184)

Die Götter gehen auf Shen Tes Bedenken nicht ein, geben nur oberflächliche Kommentare ab: „Dies alles, Shen Te, sind nichts als die Zweifel eines guten Menschen“ (S. 184), und weisen sie an: „Vor allem sei gut“ (ebd.). Den Zusammenhang zwischen Gutsein und den materiellen Möglichkeiten sehen die Götter durchaus: „Wenn sie etwas mehr hätte, könnte sie es vielleicht eher schaffen.“ (Ebd.) So wird Shen Tes Gastfreundlichkeit finanziell belohnt; allerdings bitten die Götter sie, es nicht weiterzuerzählen, sie befürchten, dass es „mißdeutet“ werden könnte (ebd.).

Von dem Geld kauft Shen Te sich einen Tabakladen und verschenkt Reis an Bedürftige. Im Laufe der ersten Szene nimmt sie eine achtköpfige Familie auf, deren Mitglieder sie schamlos ausnutzen. Bald wird deutlich, dass der Tabakladen eine Fehlinvestition war, weil der Kundenkreis eher klein ist (vgl. S. 185). Die vorherige Besitzerin des Ladens, Frau Shin, hat zudem Stellagen nicht bezahlt; der Schreiner kommt

nun mit den Forderungen zu Shen Te. Als obendrein die Hausbesitzerin Mi Tzü von ihr Referenzen verlangt, um sie als Mieterin zu akzeptieren, sieht Shen Te sich gezwungen, zu lügen, wofür sie sich schämt: „mit niedergeschlagenen Augen: Ich habe einen Vetter.“ (S. 190) Die Idee, einen angeblichen Verwandten vorzuschieben, stammt nicht von Shen Te selbst, sondern wird vom Mann der Familie mehrfach vorgeschlagen, erstmals: „Sag, er gehört einem Verwandten, der von dir genaue Abrechnung verlangt.“ (S. 187), später dann spezifiziert als „Vetter“ (S. 188, S. 189). Die Rolle des Shui Ta wird so auf der Bühne aufgebaut.

Am nächsten Morgen tritt Shen Te als Vetter verkleidet im Tabakladen auf und entledigt sich der Schnorrer. Im angeblichen Auftrag seiner Kusine erklärt Shui Ta/Shen Te: „Meine Kusine bedauert natürlich, das Gebot der Gastfreundschaft nicht auf unbegrenzte Zeit befolgen zu können.“ (S. 196) Hierauf kommentiert der Mann: „Unsere Shen Te würde so etwas nicht über die Lippen bringen“ (ebd.), was diese aber gerade getan hat – allerdings ist ihr dieses Handeln so fremd (oder besser: entfremdet), dass sie es nur sagen kann, indem sie vorgibt, jemand anders zu sein. Shui Ta/Shen Te handelt auch den Preis für die Stellagen kaltblütig herunter, obwohl das, wie die Zuschauer später erfahren, den Schreiner ruiniert (vgl. S. 246).

Während sie als Shen Te in den Menschen das Gute sieht, begreift sie in ihrer Rolle als Shui Ta deren schlechte Seite zuerst. So geht sie wie selbstverständlich von der Bestechlichkeit der Menschen aus: „kalt: Frau Mi Tzü, ich bin beschäftigt. Sagen Sie mir einfach, was es uns kosten wird, in diesem respektablen Haus zu wohnen.“ (S. 200)

Shen Te will den Vetter wieder verschwinden lassen, sie gerät aber im Lauf des Stücks zunehmend in Situationen, in denen sie ‚seiner‘ Hilfe bedarf: „Ich wollte ihn eigentlich nicht mehr rufen, da er zu hart und zu schlau ist. Es müsste wirklich das letzte Mal sein“ (S. 219), nimmt sie sich immer wieder vor.

Über die Entdeckung der Schwangerschaft ist sie zunächst beglückt: „O Freude! Ein kleiner Mensch entsteht in meinem Leibe.“ (S. 244) Als sie aber das Kind des Schreiners in Mülleimern nach Essen fischen sieht, schwört sie sich, dass ihr Sohn niemals so leben soll: „Sohn, zu dir / Will ich gut sein, und Tiger und wildes Tier / Zu allen andern“ (S. 249). Hieraus folgt der Entschluss, Shui Ta ein drittes Mal auftauchen zu lassen, der sogleich einen neuen Abschnitt ankündigt: „Die Speisungen ohne Gegendienst werden aufhören. Statt dessen wird jedermann die Gelegenheit gegeben werden, sich auf ehrliche Weise wieder emporzuarbeiten.“ (S. 250) Mit dem Blankoscheck des Barbiers und dem von einem Ehepaar bei ihr eingelagerten gestohlenen Tabak gründet Shui Ta/Shen Te eine Tabakfabrik. Schnell steigt Shui Ta/Shen Te zum „Tabakkönig von Sezuan“ (S. 266) auf. ‚Seine‘ Anwesenheit ist nun permanent notwendig, Shen Te zeigt sich gar nicht mehr.

Ihr vermeintliches Verschwinden wird von den Bewohnern Sezuan bemerkt, sie bedrängen Shui Ta

schließlich, ihren Aufenthaltsort preiszugeben. Zuletzt glaubt man an ein Verbrechen und klagt Shui Ta an. Als Richter erscheinen die drei Götter. Shui Ta/Shen Te erklärt ihnen: „Ich habe nichts getan, als die nackte Existenz meiner Kusine gerettet [...]. Meine Kusine war beliebt, und ich habe die schmutzige Arbeit verrichtet. Darum bin ich verhaßt.“ (S. 271f.) Die schlechten Verhältnisse in der Fabrik begründet Shui Ta/Shen Te mit „Das war für das Kind!“ (S. 273) Der Schreiner verweist darauf, dass seine Kinder durch Shui Tas Schuld hungern. Shui Ta/Shen Te hat darauf keine Antwort und bestätigt damit schweigend, dass der Existenzkampf immer auf Kosten von jemandem geht, der noch schwächer ist als man selbst.

Mit den Göttern allein gibt Shui Ta/Shen Te schließlich preis: „ich bin euer guter Mensch!“ (S. 275) und führt die Problematik näher aus: „Euer einstiger Befehl / Gut zu sein und doch zu leben / Zerriß mich wie ein Blitz in zwei Hälften.“ (Ebd.) Sie kommt zu dem Schluss: „Etwas muß falsch sein an eurer Welt.“ (S. 275) Die Götter weigern sich, das anzuerkennen, weil sie hilflos sind: „Niemals! Soll die Welt geändert werden? Wie? Von wem? Nein, es ist alles in Ordnung.“ (S. 276) Wie zu Beginn wird Shen Te mit Floskeln abgespeist: „Sei nur gut und alles wird gut werden!“ (S. 277) Sie gestehen ihr sogar zu, „Jeden Monat“ (ebd.) den Vetter zu rufen – was angesichts der Tatsache, dass die Bewohner Sezuan ihr Spiel durchschaut haben, wertlos geworden ist. Insofern lässt die Handlung keineswegs, wie im Epilog behauptet, „alle Fragen offen“ (S. 278), vielmehr wird deutlich, dass Shen Te sogar weit schlechtere Bedingungen für sich und ihr Kind vorfindet als zu Beginn des Stücks.

Die Doppelrolle Shen Tes hat in der Forschung unterschiedliche Bewertungen erfahren. Während Ueding und Wright so argumentieren, als seien Shen Te und Shui Ta als verschiedene Figuren zu betrachten, verweist Jendriek darauf, dass bei der Figur keine „Persönlichkeitsspaltung“ vorliege: „Shen Te und Shui Ta sind identisch, nicht zwei Personen“. Gerade darin liegt der Kernpunkt des Stücks: Die Frau Shen Te kann ohne Schwierigkeiten in die Rolle des Mannes Shui Ta schlüpfen, ihre ‚Weiblichkeit‘ gefährdet die Einhaltung der Shui Ta-Rolle in keiner Weise. Shen Te kann als Beleg dafür verstanden werden, dass „die konventionellen Zuschreibungen von Männlichkeit oder Weiblichkeit künstlich fabriziert und nicht angeboren sind“. Das vermeintlich in der ‚Natur‘ festgelegte Verhalten von Mann und Frau wird durch die Übernahme beider Geschlechtsrollen durch eine Figur „als künstliches, von der Gesellschaft diktiertes Konstrukt enthüllt“. Shen Tes Verwandlung in den Ausbeuter Shui Ta gelingt so überzeugend, dass sie „der beste Mann des Stücks“ wird – legt man als Definition für einen ‚guten Mann‘ den gewissenlosen Unternehmer zugrunde, der für seinen Profit über Leichen geht.

Wright betont deshalb, dass Shen Te gespalten sei in „the good exploited female and bad exploiting male“. Ritchie ist der Ansicht, das Stück demonstriere, „daß

die Frau sich nur in der Rolle des Mannes durchsetzen und erfolgreich sein kann“, eine Annahme, die Knopf teilt. Sowohl Knopf als auch Ritchie sind der Ansicht, Der gute Mensch von Sezuan könne als „ein dezidiert ‚feministisches‘ Stück“ verstanden werden. Dies ist insofern richtig, als anhand von Shen Tes Verwandlung in Shui Ta nachvollziehbar wird, wie das Geschlecht als soziales Konstrukt funktioniert – und dass es nicht nur Frauen in ihren Handlungsmöglichkeiten beschränkt, sondern eben auch Männer, von denen erwartet wird, dass sie gefühllos und profitorientiert sind.

Allerdings erscheint eine Überbetonung der geschlechtsspezifischen Aspekte dem Stück nicht angemessen. Es darf nicht vergessen werden, dass Hosenrollen in einer langen Theatertradition stehen und unter rein dramaturgischen Gesichtspunkten eingesetzt werden können, ohne dass deshalb ein feministischer Impetus zu konstatieren ist (z. B. entlarvt Sun seine Vorhaben in dem Gespräch mit Shui Ta nur deshalb, weil er ihn für einen Mann hält). Und tatsächlich ist das fiktive Sezuan in der Gleichstellung der Geschlechter im Guten wie im Schlechten bereits weiter. So ist die Hausbesitzerin Mi Tzü als erfolgreiche Geschäftemacherin anerkannt, ‚obwohl‘ sie eine Frau

ist – freilich legt sie dafür eine Reihe von ‚männlichen‘ Eigenschaften an den Tag (wie Profitorientiertheit und Gefühlskälte). Und der Flieger Sun wird von ihr – obwohl er ‚der Mann‘ ist – als Sexobjekt betrachtet; bei Verhandlungen mit Shui Ta feilscht sie um ihn wie um einen Gegenstand. Die Gegebenheiten innerhalb des Stücks bedingen nicht zwangsläufig, dass Shen Te sich den Vetter Shui Ta erfinden muss, sie könnte auch als Shen Te mit den gegebenen Mitteln zum Ausbeuter ‚aufsteigen‘ – sie würde dann aber ihrer Rolle als ‚Engel der Vorstädte‘, auf das sich ihr Selbstverständnis gründet, nicht mehr gerecht werden. Sie braucht Shui Ta, um Shen Te bleiben zu können, zumindest nach außen hin.

Kurzfazit

Die ausgeführten Beispiele belegen, dass Bertolt Brecht sich nicht nur mit den Frauen-, sondern auch mit den Männerfiguren in seinen Werken im Hinblick auf ihre Geschlechterrolle auseinandergesetzt hat. Denn die bürgerliche Gesellschaft beschränkt durch ihre Muster Männer wie Frauen – was Brechts Texte eindrucksvoll aufzeigen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1988-2000 (= GBA).

Brecht, Bertolt: Baal [Fassung 1919]. In: GBA 1, S. 18-82.

Brecht, Bertolt: Trommeln in der Nacht. In: GBA 1, S. 175-232.

Brecht, Bertolt: Mann ist Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig. Lustspiel [Fassung 1926]. In: GBA 2, S. 93-168.

Brecht, Bertolt: Die Dreigroschenoper (Nach John Gays „The Beggar's opera“). In: GBA 2, S. 229-308.

Brecht, Bertolt: Die Mutter. Nach Gorki. Schauspiel [Fassung 1933]. In: GBA 3, S. 261-324.

Brecht, Bertolt: Leben des Galilei. Schauspiel [Fassung 1938/39]. In: GBA 5, S. 7-109.

Brecht, Bertolt: Der gute Mensch von Sezuan. In: GBA 6, S. 175-279.

Brecht, Bertolt: Der kaukasische Kreidekreis [Fassung 1949]. In: GBA 8, S. 7-92.

Brecht, Bertolt: Melindas Lied. In: GBA 15, S. 289.

Brecht, Bertolt: Der Arbeitsplatz oder Im Schweiß Deines Angesichts sollst Du kein Brot essen. In: GBA 19, S. 345-349.

Bertolt Brecht: [Das Theater und die neue Produktion]. In: GBA 21, S. 307f.

Brecht, Bertolt: [Das Aufgeben des Geschlechts]. In: GBA 21, S. 539f.

Brecht, Bertolt: Bei Durchsicht meiner ersten Stücke. In: GBA 23, S. 239-245.

Brecht, Bertolt: Rede im Rundfunk. In: GBA 24, S. 40-42.

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“. In: GBA 24, S. 57-68.

Bertolt Brecht: Journale [Februar 1921/22]. GBA 26, S. 270-272.

Bertolt Brecht: Journale [6.4.44]. GBA 27, S. 183.

Bertolt Brecht: Briefe [An Klaus Schlette]. GBA 30, S. 448.

Sekundärliteratur

Baumgart, Reinhard: Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk: Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht. München 1989.

Charbon, Rémy: Die Naturwissenschaften im modernen deutschen Drama. Zürich, München 1974.

Clos, Annett: Bertolt Brechts Baal oder Kann denn Sünde Liebe sein? In: Zweifel – Fragen – Vorschläge.

Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. Hg. v. Thomas Jung. Frankfurt a. M., Berlin 1999 (Osloer Beiträge zur Germanistik, Bd. 23), S. 111-124.

Cronin, Mary J.: The Politics of Brecht's Women Characters. Brown University 1974 (Faksimile-Druck durch University Microfilms International. Ann Arbor, London 1978).

Giese, Peter Christian: Das „Gesellschaftlich-Komische“. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart 1974.

- Goldhahn, Johannes: Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*. Eine realistische Parabel. In: *Weimarer Beiträge* 30 (1984), S. 1657-1675.
- Hillesheim, Jürgen: Baal. In: *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Hg. v. Jan Knopf. Bd. 1: Stücke. Stuttgart, Weimar 2001, S. 69-86.
- Jendreich, Helmut: Bertolt Brecht. Drama der Veränderung. Düsseldorf 1969.
- Kleber, Pia: Die Courage der Mütter. Am Beispiel von Bertolt Brecht. In: *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*. Hg. v. Renate Möhrmann. Stuttgart, Weimar 1996, S. 130-144.
- Knopf, Jan: Figuren-Bilder in Brechts *Die Maßnahme* und *Der gute Mensch von Sezuan*. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 45 (1999), S. 259-271.
- Knopf, Jan: *Der gute Mensch von Sezuan*. In: *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Hg. v. Jan Knopf. Bd. 1: Stücke. Stuttgart, Weimar 2001, S. 418-440.
- Kugli, Ana: Mann ist Mann. In: *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Hg. v. Jan Knopf. Bd. 1: Stücke. Stuttgart, Weimar 2001, S. 152-166.
- Kugli, Ana: Feminist Brecht? Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts. München 2006.
- Lug, Sieglinde: The „good” woman demystified. In: *Communications from the International Brecht Society* 14 (1984/85), H. 1, S. 3-17.
- Mews, Siegfried: Der Arbeitsplatz oder Im Schweiß Deines Angesichts sollst Du kein Brot essen. In: *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Hg. v. Jan Knopf. Bd. 3: Prosa, Filme, Drehbücher. Stuttgart, Weimar 2002, S. 220-227.
- Müller, Klaus-Detlef: „Mann ist Mann“. In: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 89-10.
- Nussbaum, Lauren: The Image of Woman in the Work of Bertolt Brecht. University of Washington 1977 (Faksimile-Druck durch University Microfilms International. Ann Arbor 1983).
- Pietzcker, Carl: „Ich kommandiere mein Herz“. Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben. Würzburg 1988.
- Ritchie, Gisela F.: Der Dichter und die Frau. Literarische Frauengestalten durch drei Jahrhunderte. Bonn 1989 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 283).
- Rühle, Otto: *Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats*. Bd. 2. Gießen 11977.
- Schier, Rudolf: *Der gute Mensch von Sezuan: Eine dialektische Parabel*. In: *Brecht-Jahrbuch* 28 (2003), S. 135-153.
- Thomson, Peter: From Shen Te to Shui Ta: Gendered Reading, Utopian Communism and Stalinism? In: *Brecht-Jahrbuch* 21 (1996), S. 221-242.
- Ueding, Gert: „Der gute Mensch von Sezuan“. In: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 178-193.
- Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht. Frankfurt a. M., Bern 1983 (Europäische Hochschulschriften I, Bd. 673).
- Witzler, Ralf: Bertolt Brechts „Mann ist Mann“ oder von der Lust, die Identität zu verlieren. In: *Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens*. Hg. v. Helmut Gier und Jürgen Hillesheim. Würzburg 1996, S. 144-165.
- Wright, Elizabeth: The Good Person of Szechwan: discourse of a masquerade. In: *The Cambridge Companion to Brecht*. Hg. v. Peter Thomson und Glendyr Sacks. Cambridge 1994, S. 117-127.

*Prof., Dr. Joachim Lucchesi
Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin
(Deutschland)*

Statt Lehrstück: „Theater der Zukunft“? Die Maßnahme Brechts und Eislers

Als im September 1997 Bertolt Brechts und Hanns Eislers Maßnahme am Berliner Ensemble Premiere hatte, war dies vor allem ein musikalisches Ereignis, handelte es sich doch um die deutsche Erstaufführung der kompletten Eislerschen Musik seit dem Kollaps der Weimarer Republik und den ab 1932 einsetzenden Aufführungsverboten seitens der Nationalsozialisten (oder aus Furcht vor ihnen). Kurz vor seinem Tod erließen Brecht und der sich ihm anschließende Eisler ein eigenes Aufführungsverbot, dabei im Blick habend, dass politische Entwicklungen in der Sowjetunion seit Stalin sowie der inzwischen vorherrschende Kalte Krieg zwischen den Machtblöcken nicht nur zu Missverständnissen und politisch ungewollten Umdeutungen des Stückes führen könnten, sondern dass mit der Liquidierung der deutschen Arbeiterbewegung ab 1933 auch für die Maßnahme aufführungspraktisch entscheidende Arbeiterchortraditionen unwiederbringlich zerstört worden waren. Seitdem war Eislers Partitur nicht mehr freigegeben² worden, lediglich der veröffentlichte Klavierauszug³ ließ die hohe Qualität der Musik erahnen. Die Londoner BBC-Aufführung 1987, initiiert durch John Willett und mit kompletter Eisler-Musik, sowie diejenige 1995 an der Berliner Studentenbühne BAT mit reduzierter Wiedergabe am Klavier (anstelle des laut Partitur verlangten Instrumentalensembles) verwiesen zugleich auf den urheberrechtlich erzeugten Mangel an Produktionen. Doch diese beiden Aufführungen trugen nicht zuletzt wegen ihrer großen Resonanz zur Aufweichung und schließlich Rücknahme des Verbots durch die Brecht-Erben bei. Somit hatte die Maßnahme bis zu ihrer endgültigen Freigabe im Vorfeld des 100. Geburtstags von Brecht eine gegensätzliche, fast schon kuriose Doppelexistenz: einerseits als weltweit gedruckter und in Übersetzungen verfügbarer, öffentlich diskutierter Brecht-Text; andererseits mit Eislers Musik, die selbst Spezialisten nahezu unbekannt blieb.

Es ist zu fragen, was in all den Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg gelesen, diskutiert, analysiert

und aufgeführt wurde? Nicht etwa die Maßnahme Brechts und Eislers, sondern nur ein Teil davon: der Text in seinen Druckfassungen bzw. in seiner theatralen Umsetzung. Doch hatten bereits Brecht und Eisler darauf verwiesen, dass sie ihr Werk – als Gegenstück zur Schulooper *Der Jasager* entwickelt – vom ersten Wort bis zum letzten Takt Musik in intensiver Zusammenarbeit geschaffen hatten: „Ich bin doch jeden Tag“ – erinnerte sich Eisler – „ein halbes Jahr von neun Uhr vormittags bis ein Uhr mittags in seiner Wohnung, ich glaube, am Knie, gewesen, um die ‚Maßnahme‘ zu produzieren, wobei der Brecht gedichtet hat und ich jede Zeile kritisiert habe.“⁴ Die Musik war also kein nachträglich Hinzugefügtes, wie umgekehrt auch der Text nicht nur Brechts Autorenschaft zu verdanken war. Beide, Brechts Text und Eislers Musik, sind „maßgeschneidert“ in diesem oratorischen Schau- und Hörstück zusammengefügt. Brecht hatte schon im Vorfeld der Uraufführung auf die gattungsüberschreitende Spezifik dieses Werks hingewiesen und dabei seine Bezeichnungen als „Theaterstück“ oder auch „Lehrstück“ durch den neutralen Begriff der „Veranstaltung“ ersetzt: die Maßnahme sei „kein Theaterstück im üblichen Sinne. Es ist eine Veranstaltung von einem Massenchor und vier Spielern.“⁵

Erst seit der Freigabe des Stücks vor 18 Jahren wurde deutlich, dass für die etwa eine Stunde dauernde Aufführung über 30 Minuten Musik benötigt werden.⁶ Doch ausgerechnet Eislers Musik widersetzt sich einer am Lehrstück orientierten Aufführungspraxis am stärksten. Hatte noch Paul Hindemith für das Lehrstück eine offene Partitur geschrieben und damit flexible, nach jeweiligen Verhältnissen und Musikern sich richtende Aufführungsbedingungen geschaffen, so verlangt Eislers Musik die Befolgung der Partitur mit all ihren Konsequenzen für das Stück, die Aufführenden und den Aufführungsort. Andrzej Wirth ist zuzustimmen, wenn er über Eislers Maßnahme-Musik schreibt: „Die Musik schließt die Freiheit der Improvisation aus und ist nicht nur ein verfremdendes, sondern auch ein disziplinierendes Mittel.“⁷ Diese

Disziplinierung ist doppelt vorhanden, denn sie wird zum einen in der Maßnahme als Thema zentral verhandelt. Zum anderen errichtet sie bei der praktischen Aufführung eine Barriere, die jegliche Improvisation, jegliches Abweichen und Suchen nach neuen Angeboten im Spielerischen wie Musikalischen ausschließt. – Dies zeigt sich übrigens sofort an den zahlreichen internationalen Produktionen von Brechts Maßnahme-Text nach dem Aufführungsverbot von 1956: sie wären in diesem Umfang kaum realisierbar gewesen, wenn Eislers Musik als untrennbarer Stückbestandteil ihre notengetreue Aufführung verlangt hätte. Mit der in der Maßnahme vorgeschriebenen Musik wird die mit dem alleinigen Text noch mögliche Laienspielebene verlassen und das Stück in einen professionellen oder zumindest semiprofessionellen Rahmen gestellt. – In diesem Zusammenhang hat sich Wirth auch zum „Raum“ der Lehrstücke geäußert: „Der Raum der Lehrstücke ist ein Erfahrungsraum, der weder der Bühne noch dem Zuschauerraum entspricht (also kein Erlebnisraum); der ideale Raum der Lehrstücke ist eine Einrichtung, in der Spielen und Zuschauen zwei Modalitäten des theatralen Agierens sind. [...] Deswegen sind die Versuche, die Lehrstücke in dem konventionellen Theaterraum vorzuführen, problematisch, auch wenn sie in solchen Räumen uraufgeführt wurden [...]. Lehrstücke waren einst subversive Formen der alternativen Kultur.“⁸ Folgt man dieser Feststellung Wirths, so bleibt als Schlussfolgerung, dass die Maßnahme mit ihrem spezifischen Charakter die spieltheoretischen und -praktischen Parameter der Brechtschen Lehrstücke aufgegeben hat und zu dem geworden ist, was der Stückeschreiber immer wieder als Ziel seiner Theaterarbeit angesehen hat: die Entwicklung des epischen Theaters. Sieht man in der Maßnahme Merkmale für Brechts episches Theater verwirklicht – also das selbstreferentielle Spiel im Spiel, das ausgestellte Zeigen, Wiederholen, Sichtbarmachen und Verfremden von Spielvorgängen, die Verwendung von Halbmasken, die eine gestische Spielweise erfordernde und selbst gestisch gestaltete Musik, der die Handlung musikalisch kommentierende Kontrollchor – dann hatte die Maßnahme durch ihre „strenge“ und – um einen Lieblingsausdruck Brechts hier zu verwenden – „ausmathematisierte“ Struktur den Boden des spielerischen Freiräume schaffenden Lehrstück-Experiments verlassen. Aus dieser Perspektive wird erst verständlich, was die vielzitierte Antwort Brechts auf Wekwerths Frage bedeutet: dass die Maßnahme das Beispiel für ein „Theater der Zukunft“ sei.⁹ Deutlich wird, dass Brecht zwar die Maßnahme als Stückerbezeichnung konkret benennt, sie aber nicht in den Kontext seiner Lehrstücke stellt – er beläßt sie unkorrigiert unter der Wekwerthschen Firmierung „Theater der Zukunft“. Eisler berichtet Ähnliches.

Wenn Brecht dagegen sein Aufführungsverbot im vielzitierten Brief an den schwedischen Regisseur Paul Paterna¹⁰ damit begründet, dass die Maßnahme

(ganz im Sinne des Lehrstücks) „nicht für Zuschauer geschrieben“, sondern „für die Belehrung der Aufführenden“ bestimmt sei, so nimmt er, um seine Absage wirkungsvoll (also listig) zu begründen, dem Theaterregisseur das Publikum weg. Und ungeachtet dessen, dass Brecht genau wußte, dass die Maßnahme ohne Zuschauer und Zuhörer ihren Sinn verliert, nämlich dann, wenn drei- bis vierhundert Sängerinnen und Sänger gegen „den leeren Raum“ ansingen – trotz aller dabei zugestandenen Selbsterfahrung der performenden Agitatoren, der Musiker, Chorsänger, des Regisseurs und des Dirigenten.¹¹ Bei der Uraufführung hatte Brecht zudem leibhaftig das Gegenüber von Aufführenden und Zuschauenden erleben können und im Anschluß eine Publikumsbefragung durchführen lassen.

Sogar bis in die Besetzungsliste der Uraufführung hinein spiegelt sich das Verhaftetsein in traditionellen theatralisch-musikalischen Aufführungspraktiken: Drei Berufsschauspieler waren in Berlin in den Rollen der Agitatoren zu sehen: Helene Weigel, Ernst Busch und Alexander Granach. Hinzu kam der Konzert-, Lied- und Oratoriensänger Anton Maria Topitz (Tenor), der wechselnd die Rollen des 1. Agitators, des Parteihausleiters, des Händlers und des 1. Kulis zu übernehmen hatte. Ebenfalls waren ein professionelles Ensemble von Musikern unter der Leitung des Chordirigenten Karl Rankl, der Bühnenbildner Teo Otto sowie der Film- und Theaterregisseur Slatan Dudow beteiligt. Schließlich bildeten etwa drei- bis vierhundert Sängerinnen und Sänger dreier Arbeiterchöre (Berliner Schubert-Chor, Gemischter Chor Groß-Berlin, Gemischter Chor Fichte) gemeinsam den Kontrollchor. Während der Aufführung wurden Textprojektionen auf eine die Konzertorgel abdeckende Leinwand eingeblendet; als Spielebene war für die vier Agitatoren ein Boxring vorbereitet, der bereits als Bühnenrequisit im Songspiel Mahagonny und in der Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny Verwendung gefunden hatte. Obwohl die beteiligten Chöre bis heute mit der sozio-musikalischen Bezeichnung „Arbeiterchöre“ als Indiz für den Laien- und Lehrstückcharakter der Maßnahme gelten, waren sie indes und ganz im Gegenteil technisch hoch entwickelt. Bereits geschult an anspruchsvollen Passions- und Oratorienwerken des 18. und 19. Jahrhunderts waren diese mit semiprofessionellen und notenkundigen Sängern durchsetzen Chöre befähigt (wie dann auch das hochgelobte Ergebnis zeigte), die schwierigen Anforderungen der Eislerschen Musik zu bewältigen. Auch der zunächst befremdlich wirkende Uraufführungsort – die alte Berliner Philharmonie an der Bernburger Straße als Tempel bürgerlicher Hochkultur – war in Anbetracht solch geballter Professionalität dann doch wieder stimmig. [Abbildung: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Berlin-Kreuzberg_Postkarte_067.jpg] Beim Publikum der Uraufführung, welches Augenzeugen nach zum größten Teil aus Arbeitern bestand, mussten

zunächst Hemmschwellen abgebaut werden: die Uraufführung am Sonnabend, den 13. Dezember 1930 um 23:30 Uhr fand damals nach dem Ende eines langen Arbeitstages, also einer sechstägigen Arbeitswoche statt. Auch die Rückkehr nach Hause weit nach Mitternacht dürfte sich für viele Besucher als Problem erwiesen haben wegen der dann nicht mehr, oder nur in großen Zeitabständen fahrenden öffentlichen Verkehrsmittel (wer konnte sich eine Taxifahrt leisten?). Darüber hinaus wird die alte Berliner Philharmonie auch ein Ort gewesen sein, den viele Zuschauer hier erstmals betreten haben dürften. Brecht und Eisler waren diese Probleme der späten Uhrzeit, der Wahl des unvertrauten und soziokulturelle „Berührungspunkte“ auslösenden Ortes nicht unbekannt, dennoch hatten sie sich so entschieden. Warum? Vermutlich war für sie die Philharmonie wegen ihrer aufführungspraktischen Möglichkeiten der geeignete Hör- und Schauraum, denn wo lassen sich bis zu 400 Chorsänger auf einer Bühne im Halbrund sowie unter guten akustischen Voraussetzungen positionieren?

Die Uraufführung sowie die bis zur Machtübergabe an Hitler nachfolgenden acht Aufführungen in Deutschland und Österreich betonten die Großdimensionalität der Maßnahme. So ist sie formal dem Massenspiel, dem Massenoratorium nahe;¹² zeitweilig standen – wie in der Uraufführung – etwa 300 bis 400 Chorsänger¹³ auf der Bühne. Das szenische Tableau dieses „Podiumsstücks“¹⁴ läßt eine Bild- und Tonsprache von großer Gewalt entfalten: Vier Agitatoren müssen sich vor dem Kontrollchor verantworten, welcher auf stufig nach hinten ansteigenden halbrunden Podesten „erhöht“ steht und damit einen überlegenen „Macht-Raum“ anzeigt. Zugleich entfalten sich in dem kontrastierenden körpersprachlichen Gegenüber von „Masse-Individuum“ und dem stimmlich-akustischen „Laut-Leise“ des gesprochenen oder gesungenen Worts enorme Spannungsbögen. Hinzu kommt, dass die Musik überwiegend dem Kontrollchor zugeordnet ist, welcher durch das gesungene und instrumental begleitete Wort eine zusätzliche Verstärkung und Akzentuierung erlangt – die Maßnahme ist ein „chordominiertes“ Stück. Insgesamt herrscht eine vokalistische Vielfalt vor, die dem Stück eine Sonderstellung verleiht; sie reicht vom rhythmischen Sprechen über das Rezitativ, das Arioso, den Song bis hin zum chorischen Gesang. Für den Vokalpart sind vorgeschrieben: ein Solotenor, vierstimmiger Männerchor und vierstimmiger gemischter Chor. Das Instrumentalensemble (3 Trompeten, 2 Hörner, 2 Posaunen, 2 Pauken, Schlagzeug und nur an einer einzigen Stelle – nämlich fast in der Stückmitte – wird ein Klavier beim Lied des Händlers eingesetzt) spricht ebenfalls von Machtverhältnissen. Nicht, dass Eisler und Brecht Streichinstrumente generell für ästhetisch indiskutabel gehalten hätten (im Lindberghflug und im Jasager werden sie auch verwendet). Doch Blechbläser bringen machtvollere, durchdringendere Musik hervor und können sich

gegenüber einem Massenchor akustisch durchsetzen, gleichsam die sieben Posaunen erinnernd, welche laut Altem Testament die Mauern von Jericho zum Einsturz brachten. Aber auch eine weitere Konnotation ist möglich, denn Blasorchester, Fanfarenzüge und Schalmiegruppen prägten den musikalischen Alltag der Arbeiter – Eisler erzeugte absichtsvoll vertraute Klangmuster. Wie sehr die der Musik innewohnende Kraft richtig erkannt wurde, zeigt die letzte, am 28. Januar 1933 in Erfurt durch Polizeigewalt abgebrochene Maßnahme-Aufführung: die Partitur weist Einstiche von Bajonetten auf.

Anton Maria Topitz sang in der Uraufführung den Tenorpart. Doch bemerkte Eisler damals in anderem Zusammenhang, dass das Kampflied Die Internationale, von einem berühmten Tenor gesungen, lächerlich wirke. Daraus ergibt sich übertragend die Frage, ob Brecht und Eisler die Maßnahme mit einer weiteren Stil- und Interpretationsebene verbinden wollten? Zum Lied des Händlers (Song von Angebot und Nachfrage), wo jener zynische Sentenzen über den Wert des Menschen in arioser Genußhaltung von sich gibt (dabei selbstversunken, ja selbstverliebt ist in den Genuss des Singens und seiner Vorfreude auf das bevorstehende Essen), passt der Habitus des klavierbegleiteten Tenors ideal. Allerdings hat er in der Maßnahme auch den Parteihausleiter zu singen. Doch ist der Rollenwechsel zwischen beiden konträren Charakteren – Händler und Parteihausleiter – musikalisch nicht so eindeutig markiert, wie zu vermuten wäre. Zwar kommen beim Lied des Händlers Jazz- und Tanzmusikidiome hinzu, um mit dem nur hier in der Partitur vorgesehenen Klavier (welches als soziale Chiffre und karikierendes Statussymbol auf bürgerliche Musikkultur weist) dessen Klassenzugehörigkeit auch musikalisch zu betonen, doch vollziehen die arios-klangschönen Melodien – beispielsweise im Rezitativ des Parteihausleiters – den sozialen Wechsel der Figuren keineswegs mit. Da anzunehmen ist, dass Eisler und Brecht eine solche sozial indifferente Musikausformung kaum zugelassen hätten, müssen Störfelder dieser Art Beachtung erfahren. Was, so wäre zu fragen, ist der kleinste gemeinsame Nenner innerhalb dieser beiden sozial konträren Rollen? Vielleicht liegt ihre musikalische Gemeinsamkeit in einer jeweils Macht ausübenden und sie zugleich genießenden Haltung. Diese Frage nach den (von Brecht und Eisler beabsichtigten?) Unschärfen in der musikalischen Figurenzeichnung zweier politischer Kontrahenten ist meines Wissens in der Forschung bisher noch nicht diskutiert worden.

War es so, dass mit der von Brecht und Eisler als „Lehrstück“ ausgewiesenen Maßnahme deren Adressaten, also die vielen Laienspielgruppen und Amateurr Vereinigungen der Weimarer Republik ins spielpraktische „Abseits“ gerieten? Es muß wohl bejaht werden, denn das Werk war kein Lehrstück mehr im spezifischen Sinne. Die Musik erforderte professio-

nelle Schauspieler (mit gesangssolistischen Anforderungen) und professionelle Instrumentalisten, einen technisch hoch entwickelten Massenchor, geleitet von einem professionellen Dirigenten. Zudem schränkte das Stück wegen seines oratorischen Werkcharakters, des Massenchors und des beabsichtigten Spielens vor Zuschauern die Auswahl von Aufführungsorten erheblich ein und zielte aus Spiel-, Platz- und Akustikgründen auf eine Großraum-Architektur, die auch damals meist mit hohen Veranstaltungsmieten, Heizkosten in der kalten Jahreszeit und weiterem organisatorischen Aufwand verbunden war. Zugleich repräsentieren diese großräumigen Sakral-, Versammlungs-, Konzertsaal- oder Theaterbauten in der Geschichte den Architektur gewordenen Machtanspruch der jeweils herrschenden politischen Klasse: Sie ziehen sich – 1930 – wie ein roter Faden vom Römischen Imperium bis zu den entstehenden Repräsentationsbauten der Stalin-Zeit. Ein Schau- und Hörstück wie die Maßnahme mit seinen sakralen Kirchenraumarchitektur „mitdenkenden“ Bachschen Passions- und Textziten war deshalb kaum mehr in den Arbeiterbezirken Berlins einsetzbar und aufführbar für die dort wohnenden Zielgruppen; sie konnte nicht auf schnellen Ortswechsel ermöglichenden Lastwagen, deren Ladefläche als improvisierte Open-Air-Bühne diente, gespielt werden (wie etwa Szenen aus der Mutter). Die Maßnahme in ihrer historisch gegebenen Werkgestalt verlangte widerspruchsvoll geschlossene Aufführungsorte mit politischem, kulturellem und psychologischem Abschreckungscharakter für jene, an die sie sich richtete.

Über den historischen Aufführungskontext hinaus stellt sich auch die Frage, wie in der Maßnahme mit dem Lehrstück-Kernsatz des „learning by doing“ umgegangen werden soll. Bezieht sich dieses Spielprinzip auch auf die vier Agitatoren? Wenn ja: sind die drei mit reinen Sprechrollen versehenen Agitatoren – immer vorausgesetzt, dass die Maßnahme gesungen aufgeführt wird – in der Lage, bei gefordertem Rollenwechsel die Gesangspartien des Tenors zu übernehmen? Und weiter gefragt: können die Kontrollchorsänger auch Spielende, die Spielenden auch Chorsänger sein? Die Antwort wäre aller Wahrscheinlichkeit nach „nein“, denn hier kommen – damals wie heute – arbeitsteiliges Spezialistentum und rotierendes Selbsterfahrungsprinzip im Sinne eines „learning by doing“ sich selber in die Quere. Es stellt sich heraus, dass allein der Brechtsche Text den spielpädagogischen Umgang mit der Maßnahme praktikabel macht, dagegen die musikalische, also historisch-werkgetreue, komplette Umsetzung ungeahnte Widerborstigkeiten gegen Lehrstück-Spieltechniken entwickelt und das Stück aus dem spezifischen Lehrstück-Kontext herausnimmt. So entwickelt Eisler ein musikalisch komplexes und dialogisches Gewebe von Sing-, Sprechstimmen sowie Instrumentalensemble; es reicht „vom orchestergestützten Dialog über den trommelbegleiteten Sprechchor, den solistisch vorgetragenen Song, den Männerchorsatz bis

zur Zusammenführung von Sologesang, Sprechstimme, gemischtem Chor und Orchester.“¹⁵

Es zeigt sich nicht zum ersten Mal, dass Brechts theatertheoretische Ausführungen – beim Wort genommen – erhebliche Umsetzungsprobleme bereiten oder sich gar als undurchführbar erweisen. Haben doch mit ihm arbeitende Schauspieler und Schauspielerinnen – zum Beispiel Regine Lutz – wiederholt bestätigt, dass Brecht in seiner Theaterarbeit alles Theoretische ausblendete und ein Probieren frei von Vorgaben und Regeln bevorzugte, da sich, wie er meinte, der Geschmack des Puddings erst beim Essen erweise. Für die unterschiedlichen Etikettierungen der Maßnahme – reichend vom „Lehrstück“ bis zur „Veranstaltung“ – liefert Joy H. Calico eine Erklärung aus ähnlichem Zusammenhang: Brecht habe gegenüber seinen Komponisten gern abweichende Gattungsbezeichnung verwendet; so ist der Jasager von ihm als „Lehrstück“, von Weill als „Schuloper“ bezeichnet worden.¹⁶

Abgesehen von der schwierigen gattungstypologischen Etikettierung der Maßnahme muß sich die Brecht-Forschung fragen, ob es ihn überhaupt gibt, „den“ Spieltypus der Lehrstücke? Bilden sie nicht vielmehr eine sehr heterogene Versuchs- oder Laborreihe mit unterschiedlichsten Werkstrukturen, Aufführungsbedingungen, Schwierigkeitsgraden, spielpädagogischen Intentionen, Produktionsmobilitäten und gesellschaftlichen Zielgruppen? So wird anhand des Radiostücks *Der Lindberghflug* ein neuartiges Rundfunk- und Kommunikationsmodell ausprobiert, das in weit über die Zeit hinausgreifende Bereiche des interaktiven Dialogs zwischen Mensch und modernster Technik weist, schreibt Paul Hindemith für das Badener Lehrstück eine dem aktuellen musikpraktischen Trend „Gebrauchsmusik“ folgende „offene Partitur“, die sich wechselnden Aufführungsbedingungen, Besetzungsgegebenheiten und Schwierigkeitsgraden flexibel anpasst, liegt der Schuloper *Der Jasager* ein pädagogisch hochmodernes Konzept der Musikunterweisung von Kindern und Jugendlichen im Rahmen ihrer schulischen Ausbildung zu Grunde. Auch die Uraufführungsorte dieser Lehrstücke entsprechend dem: Das Baden-Badener Festival für Neue Musik und das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin.

In der nach dem zweiten Weltkrieg sich wieder entwickelnden Brecht-Literatur wurde dem „Lehrstück“ zunächst nur geringe Aufmerksamkeit zuteil. So gerieten in den wenigen DDR-Lebensjahren und nach seinem Tod vor allem Brechts Furore machenden Theaterstücke aus dem Exil in den Fokus des öffentlichen und wissenschaftlichen Interesses, während der keineswegs attraktive „Ruf“ der Lehrstücke als unsinnlich-sperrig, politisch-didaktisch und schaffensbiographisch überholt kaum größere Beachtung erringen konnte.

Erst Reiner Steinweg brachte bekanntlich mit seinen Aufsehen erregenden Studien in den 1970er Jahren¹⁷ die entscheidende Wende in der Bewertung der Lehrstücke. Er entdeckte in ihnen ein zukunftsweisendes Modell für ein sozialistisches Theater, welches des Zuschauers nicht mehr bedarf. Die „klassische“ Polarität zwischen den Schauspielenden und den ihnen Zuschauenden war hier aufgehoben und machte im Zusammenhang mit einem in der 1968er Generation nachfragenden kritischen Gesellschaftsbewußtsein den Weg frei für Steinwegs vieldiskutiertes Lehrstück-Modell einer politisch-ästhetischen Erziehung.

Während sich Steinweg vor allem auf die progressiv-theatrale, spielpraktische und spieltheoretische Seite der Arbeit mit Lehrstücken Brechts (darunter der Maßnahme) beschäftigte, betonten seit den 1980er Jahren vor allem Musikwissenschaftler die bis dahin meist unterbewertete Musik im Kontext der Lehrstücke.¹⁸ Dieser Perspektivwechsel auf die Lehrstück-Musik hatten jedoch kaum Auswirkungen auf die – nach wie vor – textzentrierten literaturwissenschaftlichen Lehrstück-Analysen. Klaus-Dieter Krabiell¹⁹ beschrieb dann in seiner vieldiskutierten Studie Anfang der 1990er Jahre das Lehrstück mit dem Blick auf dessen differenzierte historische Entstehungs- und Aufführungsgeschichte als einen eigenständigen vokal-musikalischen Spieltypus und distanzierte sich damit von Steinwegs Positionen. Doch erst mit der bahnbrechenden werkkompletten Aufführung der Maßnahme 1997 vertiefte sich die theatralisch-musikalische Perspektive auf das Stück ein weiteres Mal und weckte bei manchem der dort anwesenden Germanisten Zweifel gegenüber musikausblendender Textanalyse. Weitere Erkenntnisse zur Lehrstück-Musik-Relation lieferte insbesondere der Berliner Musikwissenschaftler Gerd Rienäcker,²⁰ der in Eislers Musik ihren vielschichtigen Traditionsbezug kenntlich machte und auf prägende Stilzitate, reichend von Bachs Passionen, Händels Oratorien bis zur 1. Sinfonie von Brahms verwies. Nach der textzentristischen Maßnahme-Rezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand nun durch die „wiederentdeckte“ Musik ihre längst ausstehende Neubewertung. Ein markantes Beispiel für diese neue Auseinandersetzung mit der Maßnahme im Kontext ihrer Berliner Erstaufführung nach 1933 ist der Sammelband „Massnehmen“, das über die musikalische Debatte weitere neue und kontrovers diskutierte Perspektiven auf das Werk aufmacht.²¹

Joy H. Calico tritt in ihrem vielbeachteten Buch „Brecht at the Opera“, das 2008 erschien, in Übereinstimmung mit Krabiell dafür ein, das Lehrstück als ein musikalisches Genre und ein gegen die Oper gerichtetes Musiktheater zu betrachten.²² Sie betont, dass die Lehrstücke mehr für die Spielenden, denn für ein Publikum gedacht sind – dies sei der radikalste Affront gegen die traditionelle Dualität von Spielenden und Zuschauenden.²³ Für die Maßnahme konstatiert sie

die überwältigende physische Präsenz des Chores und sein musikalisches Agieren in fast jeder Szene,²⁴ während dagegen die Szene 5 (mit dem Lied des Händlers) einen fast opernhaften Charakter trägt.²⁵

Neben Calico haben sich in jüngster Zeit zur Maßnahme geäußert: Gerd Rienäcker mit seiner Analyse zu „Ändere die Welt, sie braucht es“,²⁶ in der er ein Beispiel für Eislers Verwendung von altem Material in neuen Zusammenhängen liefert: so weist er im Notenbild Elemente aus der barocken Figurenlehre nach. Dies ist ein weiterer Beleg für die sakral ver-räumlichende Maßnahme-Musik mit ihrem komplexen Bezug auf Bach und andere Komponisten des Barockzeitalters.

In einer ebenfalls aufschlussreichen Studie untersucht Peter Schweikart²⁷ die immer wieder betonte Sonderstellung der Maßnahme-Musik in Eislers Gesamtschaffen und kommt dabei zu einem differenzierteren Ergebnis, denn: Eisler nimmt „in der Maßnahme einige konkrete Modelle der vorangegangenen Schauspielmusiken auf, geht aber in der großformalen Konstruktion und dramaturgisch deutlich darüber hinaus.“²⁸ Auch mit Blick auf die von Rienäcker freigelegten Bezüge auf Bachs Passionen konstatiert Schweikart, dass Eisler Ähnliches schon zuvor in anderen Bühnenwerken ausprobiert hatte; damit stellt er die Maßnahme-Musik in größere entstehungsgeschichtliche Zusammenhänge.

Während also die neuere Forschungsliteratur wesentliche Erkenntnisse über die Musik der Maßnahme hinzugewonnen hat und diese nun nach ihrer verbotsbedingten Unhörbarkeit als einen gleichgewichteten, komplexen Teil des Stückes würdigt und analysiert, ist jedoch die Frage, was die Maßnahme eigentlich sei – nämlich ein Lehrstück im Brechtschen Sinne, ein oratorisches Werk, ein Schau- oder Hörstück, eine Veranstaltung, eine für spielerische Zwecke veränderbare Versuchsanordnung oder ein nach den Vorgaben von Text und Partitur aufzuführendes Bühnenstück – mit oder ohne Publikum – weitgehend offen.

Krabiell bemerkte dazu: „Obwohl die ideologischen Voraussetzungen des Lehrstücks und das daraus abgeleitete Politik-Verständnis historisch obsolet sind, wird gerade in jüngster Zeit ein aktuelles Interesse an der Maßnahme reklamiert [...]. Ob sich hieraus Perspektiven für die Praxis ergeben werden und die Maßnahme sich im Bereich des (Musik-) Theaters oder des Konzerts auf Dauer etablieren kann, ist heute eine ganz offene Frage.“²⁹

Möglicherweise – um eine Prognose zu wagen – entwickelt sich der Umgang mit der Maßnahme zweigleisig weiter: im Sinne eines „klassischen“ Lehrstücks mit wenigen Spielenden und dem gewohnten Verzicht auf Eislers Musik (eventuell mit anderer Musik). Parallel dazu verwandelt sich die Maßnahme jetzt zu einem

ebenfalls schon „klassischen“ Schau- und Hörstück im publikumsbesetzten Theater/Konzertsaal mit professionell Aufführenden, welches in aufführungshistorischer Rekonstruktion Eislers oratorisch-großräumige Musik mit einschließt.

Welchen aufführungspraktischen Weg die Maßnahme zukünftig einschlagen wird, bleibt abzuwarten. Eislers Hinweis, dass ihre Realisierung „die Verwandlung eines Konzertsaaes in einen politischen Schulungskurs

mit den Mitteln der Musik und des Theaters“³⁰ bedeute, muss heute anders gelesen werden als 1930. Vonnöten bleibt jedoch – damals wie heute – dass sie sich nur dann in ihrer vorgegebenen Werkgestalt komplett entfalten kann, wenn die großräumigen Verhältnisse eines Konzert- bzw. Theatersaals sowie der darin Agierenden und Zuschauenden gegeben sind. Doch unter diesen Verhältnissen wird – und das ist die These des Beitrags – die Lehrstück-Idee der Maßnahme, und nicht nur der Junge Genosse, zu Grabe getragen.

Anmerkungen

- 1 Am 13. September 1997, Regie Klaus Emmerich, Kammerensemble Neue Musik Berlin (Leitung Roland Kluttig), Chor der Deutschen Staatsoper Berlin. Mit Götz Schulte, Mira Partecke, Georg Bonn, Achmed Bürger und Thomas Wendrich.
- 2 Bis heute liegt Eislers Maßnahme-Partitur im Druck nicht vor; sie kann als Leihmaterial von der Universal Edition Wien für Aufführungen angefordert werden.
- 3 1931 durch die Universal Edition Wien.
- 4 Nathan Notowicz, Wir reden hier nicht über Napoleon. Wir reden von Ihnen! Hg. Jürgen Elsner. Berlin: Verlag Neue Musik 1971, S. 189 f.
- 5 Zit. nach: Bertolt Brecht. Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 237.
- 6 Der Prozentsatz des vertonten Texts ist in der Maßnahme kleiner als im Vergleich zu den Lehrstücken; dagegen ist bei ihr die Zeitdauer der musikalischen Gestaltung länger. Siehe: Joy H. Calico, Brecht at the Opera. Berkeley: University of California Press 2008, S. 25.
- 7 Andrzej Wirth, Lehrstück als Performance. In: Massnahmen. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück Die Massnahme. Hg. Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vaßen. Berlin: Theater der Zeit. Recherchen 1, 1998, S. 209.
- 8 Ebd., S. 208.
- 9 Bertolt Brecht. Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, a. a. O., S. 265.
- 10 Siehe ebd., S. 258.
- 11 Die Absurdität solcher Performance lässt sich heute an Maßnahmen im Fußballsport verdeutlichen: wenn wegen geschעהner oder befürchteter Randalen durch Hooligans das Publikum ausgesperrt wird und das Spiel in der Fußballarena vor menschenleeren Rängen stattfinden muss.
- 12 Helmuth Kiesel hat in seinem aufschlussreichen wie kontrovers diskutierten Aufsatz Bezüge der Maßnahme zum germanischen/nationalsozialistischen Thingspiel hergestellt. Siehe: Helmuth Kiesel, Die Maßnahme im Licht der Totalitarismustheorie. In Massnahmen, a. a. O., S. 83-100.
- 13 Die Zahlenangaben schwanken in der Literatur.
- 14 Ernst Busch, in: Bertolt Brecht. Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, a. a. O., S. 466.
- 15 Die Musik. Beschreibung von Manfred Grabs. In: Bertolt Brecht. Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, a. a. O., S. 214.
- 16 Calico, a. a. O., S. 19.
- 17 Bertolt Brecht, die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, a. a. O., sowie: Reiner Steinweg (Hg.), Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976.
- 18 Vgl. Albrecht Betz, Hanns Eisler. Musik in einer Zeit, die sich eben bildet. München: edition text + kritik 1976. – Albrecht Dümmling, Lasst euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München: Kindler 1985. – Joachim Lucchesi/Ronald K. Shull, Musik bei Brecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988. – Jürgen Schebera, Hanns Eisler. Eine Biographie. Berlin: Henschelverlag 1981.
- 19 Klaus-Dieter Krabiel, Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. Stuttgart: Metzler 1993.
- 20 Gerd Rienäcker, Musik als Agens. In: Massnahmen, a. a. O., S. 180-189.
- 21 Massnahmen, a. a. O. Vgl. hierzu Kiesel, a. a. O., S. 83-100.
- 22 Calico, a. a. O., S. 17.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., S. 28.
- 25 Ebd., S. 29.
- 26 Gerd Rienäcker, „...aber ändere die Welt, sie braucht es! In: Hanns Eisler. Angewandte Musik. Musik-Konzepte Sonderband 2012. Hg. Ulrich Tadday. München 2012, S. 84-81.
- 27 Peter Schweinhardt, Der Weg zur Maßnahme. Zu Hanns Eislers frühen Theaterarbeiten. In: Hanns Eisler. Angewandte Musik, a. a. O., S. 28-63.
- 28 Ebd., S. 57.
- 29 Klaus-Dieter Krabiel, Die Maßnahme, in: Jan Knopf (Hg.), Brecht Handbuch. Bd. 1. Stücke. Stuttgart: Metzler 2001, S. 265.
- 30 Günter Mayer (Hg.): Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1924-1948. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1973, S. 181.

*Dr. Karoline Sprenger
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
(Deutschland)*

Vom subtilen Gebrauch der Ellenbögen. Brecht in den Fünfigern

Künstlerpersönlichkeiten gehen eigene Wege. Dies mag an sich nichts Besonderes sein, trotzdem ist dieses Phänomen immer wieder überraschend, wenn es an konkreten Beispielen vorgeführt werden kann. Bertolt Brecht ist dafür ein sehr sprechendes Beispiel. Er begann früh, seinen eigenen Weg zu suchen und fand ihn auch, wie sein Tagebuch verrät, dem er 1922 anvertraute: „Aber das Gesündeste ist doch einfach: Lavieren“. Diese Maxime projizierte Brecht auch auf seine gedichteten Figuren der frühen Zeit: Schon Andreas Kragler, der Protagonist aus *Trommeln in der Nacht*, „laviert“. Er geht den Weg des geringstmöglichen Widerstands, um sich durchzusetzen und seine eigene Position in der bürgerlichen Gesellschaft der Weimarer Republik zu finden. Der Kriegsheimkehrer wendet sich wieder seiner einstigen Verlobten zu, die ihn nicht nur betrogen hatte, sondern auch ein Kind von einem anderen Mann erwartet. Mit dieser Verbindung gehört Kragler zu einer Familie, die bereits im Krieg zweifelhafte Geschäfte getätigt hatte und nun auch noch zu expandieren verspricht. Was kümmert ihn da, dass seine Braut „beschädigt“ ist?

Eine poetische Allegorie auf dieses „Lavieren“ legt Brecht in der Hauspostille mit dem Baum Green vor. Der Baum wächst in einem Hinterhof einer Großstadt, fristet dort ein kärgliches Leben. Niemand tut ihm etwas, weil er nicht weiter stört und keine Gefahr von ihm auszugehen scheint, man lässt ihn gewähren, vor sich hin vegetieren. Auch ist er biegsam; jeglichem Angriff kann er durch seine Flexibilität standhalten. Das zeigt seine „Auseinandersetzung“ mit dem Sturm. Der Wind kann ihn zwar zerzausen, ihn seines Laubes berauben, aber ihn nicht entwurzeln, umwerfen. Im nächsten Frühjahr wird er wieder Blätter treiben und noch stärker geworden sein: ein „Städtebewohner“, der seinen Platz gefunden und sich durchgesetzt hat. Opportunismus zeichnet den Baum aus, aber auch eine Technik im Überlebenskampf, die an den Taoismus erinnert.

Diese Technik beherrscht auch Brecht, sie kennzeichnet seine Überlebensstrategie als Autor. Von früh an legt er eine Flexibilität an den Tag, die es ihm gestat-

tete, sich mit seiner Kunst den politischen – wie Thomas Mann sich ausdrückt – „Forderungen des Tages“ anzupassen und dabei offen ausgetragene Konflikte zu vermeiden. So schrieb Brecht gleich nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs Texte für zwei Augsburger Tageszeitungen, die bei vordergründiger Betrachtung den Eindruck erwecken als seien sie nationalistischen Geistes. Tatsächlich jedoch verfügen fast alle diese Beiträge über eine zweite Bedeutungsschicht, auf der Brecht den entfesselten Patriotismus dieser Zeit parodiert. Als nächstes Beispiel mag das Drama *Baal* dienen. Brecht überarbeitete dessen erste Fassung bereitwillig, weil sie derart provokant war, dass er mit ihr weder Verlag noch Theater zur Aufführung finden konnte. Also verharmloste er sein Stück, wohl wissend, dass dies zur Lasten der literarischen Qualität ging.

Lebensweisheiten heißen so, weil sie ein Leben lang befolgt werden. Also blieb Brecht auch in der DDR der große Taktiker. Das bekannteste Beispiel: Kritik der Kulturfunktionäre an der Antikriegstendenz seiner und Paul Dessaus Oper *Das Verhör des Lukullus* kamen Autor und Komponist bereitwillig durch entsprechende Änderungen entgegen. Und als es darum ging, mit dem Theater am Schiffbauerdamm in Berlin endlich eine eigene Bühne zu bekommen, um seine großen Stücke aus dem Exil angemessen inszenieren zu können, machte er sich die Funktionäre ebenfalls gewogen. Er distanzierte sich durch Umarbeitung in Teilen von seinem frühen Stück *Trommeln in der Nacht*, zum Beispiel dadurch, dass er nachträglich noch eine Arbeiter-Figur einfügte. Den Protagonisten Andreas Kragler allerdings ließ er fast unangetastet. Damit bewahrte Brecht sich seine innere Unabhängigkeit der DDR gegenüber.

2009 gelang es der Stadt Augsburg, für die Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek ein Konvolut zu erwerben, in dem zwei in der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke nicht abgedruckte Briefe bzw. Briefentwürfe Brechts enthalten sind, die weiteren vielsagenden Aufschluss geben über sein taktisches Verhalten in der DDR um der Durchsetzung seiner Kunst willen. Wieder vermied

Brecht die offene Auseinandersetzung; sehr wohl nahm er in Kauf, dass anderen Nachteile entstanden, wenn es um sein Ego und die eigene Kunst ging. Es geht um die Etablierung seines Theaters. Das Besondere an den beiden Texten ist, dass sie Brechts Gedanken weitgehend ungefiltert zu spiegeln scheinen, dass es sich vornehmlich um Argumentationshilfen handelt, auf deren Basis Brechts Frau Helene Weigel mit Vertretern der sozialistischen Kulturpolitik verhandeln sollte. Denn sie war es ja, die offiziell Intendantin des Berliner Ensembles war bzw. werden sollte; formal war Brecht nur ihr Angestellter. Er schreibt ihr in einem undatierten Typoskript:

„Liebe Helli, ich schreibe dir auf deinen Wunsch nieder, was ich dir sagte. Wir sollten im neuen Jahr im Schiffbauerdammtheater spielen. Das war, wie ich hörte, ein Regierungsbeschluss und ich arbeitete nun vier Monate täglich an den Umbesetzungen der laufenden Stücke und an den drei neuen Stücken für die Eröffnung“

Sofort nach Brechts Rückkehr nach Berlin im Jahr 1949 wollte er unbedingt als Spielstätte eines neuen Ensembles das Theater am Schiffbauerdamm. Hier hatte 1928 die Uraufführung der Dreigroschenoper stattgefunden. Allerdings war der österreichisch-jüdische Schauspieler Fritz Wisten der Intendant und verständlicherweise von der Aussicht, nun von Brecht verdrängt zu werden, wenig begeistert. Entsprechend angespannt war beider Verhältnis. Schon 1949 hatten sie jegliche Zusammenarbeit abgelehnt. Doch Brecht vermied eine offene Eskalation: Er legt Helene Weigel nahe, Druck auf die Funktionäre auszuüben, indem sie deutlich machen sollte, dass Brecht nicht mehr lange warten werde.

„Damit werden Aufführungen des Berliner Ensembles während der Konferenz, auch wenn sie lange dauert, nicht mehr stattfinden können [...] Ich selber aber kann mich nicht bereit finden, weitere Monate an sinnlose Arbeit zu verschwenden – außerdem komme ich mir vor den Schauspielern langsam komisch vor. Es ist jetzt an der Regierung, denke ich, uns mitzuteilen, wann sie würdige Arbeitsmöglichkeiten schaffen kann.“

Auf Beschluss des Politbüros der SED vom 25. August 1953 bekam das Berliner Ensemble schließlich das Theater am Schiffbauerdamm zur Verfügung gestellt.

Zuvor hatte das Berliner Ensemble Gastrecht in dem von Wolfgang Langhoff geführten Deutschen Theater. Diverse politische Differenzen, verschiedene theatertheoretische Auffassungen, aber nicht zuletzt auch Brechts unbedingter Wille, sich Platz im Kulturleben zu verschaffen, und gehe dies auch auf Kosten anderer, belasteten auch die Zusammenarbeit mit Langhoff. Dabei war es dieser, der sich nach Brechts Rückkehr aus dem Exil als einer der ersten für dessen Kunst eingesetzt und auch Helene Weigel offiziell in die DDR eingeladen hatte. In Brechts „Argumentationshilfe“ vom 31. Dezember 1953 für die Weigel geht

es um ein Probenhaus, das Deutsches Theater und Berliner Ensemble gleichermaßen für sich beanspruchten.

„Es scheint mir ungerechtfertigt, dass das Probenhaus in der Reinhardtstraße dem Deutschen Theater übergeben werden soll [...] Ich habe Langhoff vor einem halben Jahr gebeten, mit mir zu diskutieren, wann er das Probenhaus in der Reinhardtstraße benötigt. Er vermied diese Diskussion.“

Dann wechselt Brecht plötzlich in die dritte Person:

„Vor allem aber betrachtet Brecht das Probenhaus [...] als Beweis der Großzügigkeit der DDR gegenüber der Kunst und gegenüber Brecht [...] Es muß mit seinem Namen und dem Namen des B:E verbunden bleiben.“

Am Ende dieses Typoskripts erfolgt dann noch eine bemerkenswerte handschriftliche Ergänzung Brechts:

„Sollte Langhoff die Ansicht Brechts über Brecht nicht teilen, könnte er vielleicht belehrt werden.“

Beide Entwürfe bzw. Vorlagen für Helene Weigel dokumentieren eindringlich zwei Konkurrenzsituationen, aus denen Brecht als Sieger hervorgehen sollte. „Würdige Arbeitsbedingen“ forderte er von der DDR, in dieser Formulierung allerdings zunächst nur an die Weigel adressiert. Bei genauerem Hinsehen zeigt das Typoskript im Original, dass Brechts ursprüngliche, nachträglich von offensichtlich fremder Hand getilgte Formulierung sogar „menschenwürdig“ gelautet hätte.

Brechts Taktik ist eindeutig nachzuvollziehen: Mit Hinweis auf den bevorstehenden sozialistischen Weltfriedenskongress, jenes Großereignis, bei dem er im Mai 1954 seine berühmte Rede über die Bedrohung im Atomzeitalter halten sollte, betont er, dass das Verbleiben Wistens im Theater am Schiffbauerdamm wohl Aufführungen des Berliner Ensembles bis zur Friedenskonferenz unmöglich machen würde. Brecht droht damit subtil mit einem Problem, dass der DDR der kulturellen Öffentlichkeit gegenüber entstehen könnte.

Offensichtlich hatte Brecht die Wirkung seiner Kunst und seines Namens nicht überschätzt: Sein Vorgehen zeitigte den erwünschten Erfolg: Bereits am 19. März 1954 konnte er mit der Inszenierung seiner Bearbeitung von Molières Don Juan sein neues Theater eröffnen und Fritz Wisten damit endgültig verdrängen. Und zuvor, in den Streitereien mit Wolfgang Langhoff um die Probenbühne in der Reinhardtstraße, die schon deshalb beim Berliner Ensemble verbleiben müsse, weil sie als historische Einmaligkeit mit seinem, des großen Brecht Namen, in Verbindung zu bleiben habe, hatte er mit seinem handschriftlichen Zusatz zumindest erwogen, gerade jene Kräfte ins Spiel zu bringen, denen er vorwarf, ihm nur unwürdige Arbeitsbedingen zu gewährleisten. Denn wer sonst als staatliche Instanzen wäre in der Lage gewesen, Langhoff zu „belehren“, wenn dieser so uneinsichtig gewesen wäre, die „Meinung Brecht über Brecht“ nicht zu teilen?

*Д-р Кароліне Шпренгер
Бамберзький університет імені Отто Фрідріха
(Німеччина)*

Про делікатне торування шляху. Брехт у 50-х рр.

Люди мистецтва йдуть своїм шляхом. Це може і не означати нічого особливого, однак цей феномен не перестає дивувати, коли його можна навести у конкретному випадку. Бертольт Брехт – цьому промовистий приклад. Він рано почав шукати свою дорогу і знайшов її, як зраджує нам його щоденник, якому він довірив у 1922 р.: “Однак найбільш здоровим було б просто “лавірувати”. Цю максиму Брехт проектує також і на свої вигадані персонажі ранніх років: Андреас Краглер, головний герой “Барабанів вночі”, “лавірує”. Він іде шляхом щонайменшого опору, щоб домогтись успіху і знайти власне місце у буржуазному суспільстві Ваймарської республіки. Прийшовши додому з війни, він знову повертається до колишньої нареченої, яка йому не тільки зрадила, але й була вагітною від іншого. З такими зв'язками Краглер належить до сім'ї, яка ще під час війни займалась сумнівними справами і тепер могла розширитись. І що йому з того, що його наречена “зіпсована”?

Поетична алегорія на це “лавірування” показана Брехтом у “Домашніх проповідях” на прикладі зеленого дерева. Воно росте на задньому дворі у великому місті, ледь-ледь живе. Ніхто йому нічого не робить, так як воно не заважає і, здавалося б, не несе жодної небезпеки, йому дають волю далі самому нидіти. Дерево також покладисте, може вистояти будь-який напад завдяки своїй гнучкості. Це виявляється у його суперечці з бурею. Хоч вітер і може його обшарпати і залишити без листя, однак не може викоренити чи повалити. Наступної весни у нього знову з'являться листя і воно стане ще сильнішим: міщанин, який знайшов своє місце і добився успіху. Опортунізм приділяє особливу увагу дереву, а також техніці у боротьбі за виживання, яка нагадує даосизм.

Цю техніку опановує також Брехт, вона визначає його стратегію виживання як автора. Ще з самого початку він виявляє гнучкість, яка дозволила йому зі своїм мистецтвом, – як це описав Томас Манн, – “допасуватися до вимого сьогодення” і уникати відкритих конфліктів. Одразу після початку Першої світової війни Б. Брехт написав статтю для двох аугсбурзьких щоденних газет, які, на перший погляд, викликали враження, ніби були написані в націоналістичному дусі. Однак насправді майже в усіх цих статтях присутній ще один шар значень, у якому Брехт пародіює визвольний патріотизм того часу. Ще одним прикладом може служити драма “Ваал”. Брехт охоче переробив її перший варіант, тому що вона була настільки про-

вокаційною, що він не міг знайти ні видавництва, ні театру для постановки. Отже, він знешкодив свою п'єсу, добре знаючи, що це наклало тягар на літературну якість.

Життєві мудрості називаються саме так, бо їм треба слідувати все життя. Отже, навіть у НДР Брехт залишався великим тактиком. Найвідоміший приклад: після критики діячів культури на антивоєнну тенденцію оперу Б. Брехта та П. Дессау “Допит Лукулла” автор і композитор охоче пішли назустріч певним змінам. І так як йшлося про те, щоб отримати власну сцену у театрі на Шиффербаурдамм у Берліні і могли належним чином ставити його великі п'єси із заслання, він також пішов на поступки цим діям. Брехт віддалився за допомогою переробки розділів ранньої п'єси “Барабани вночі”, наприклад, додатково ввівши ще один персонаж. Однак, він майже не зачепив головного героя Андреаса Краглера. Завдяки цьому Брехт зберіг свою внутрішню незалежність від НДР.

2009 року місту Аугсбург вдалося отримати для колекції Б. Брехта державної та міської бібліотек досьє, де у двох Великих коментованих виданнях творів, а саме берлінському та аугсбурзькому, містились не надруковані листи, тобто начерки листів, котрі дають додаткові красномовні роз'яснення щодо його тактичної поведінки у НДР заради втілення свого мистецтва. Знову Брехт уникає відкритої суперечки; він дуже добре взяв до уваги той факт, що в інших виникали труднощі, коли йшлося про його емоції та власне мистецтво. Справа полягала в облаштуванні його театру. Особливістю обидвох текстів є те, що, здавалося б, вони значною мірою віддзеркалюють думки Брехта у їхньому невідфільтрованому вигляді, так як головним чином йдеться про допомогу в аргументації, на базі якої дружина Брехта Гелена Вайгель повинна була вести переговори з представниками соціалістичної політики у сфері культури. Так як саме вона була, тобто повинна була стати, офіційним художнім керівником Берлінського ансамблю; формально Брехт був лише співробітником. Він пише у своєму недатованому машинописі:

“Дорога Геллі, я запишу за твоїм бажанням те, що я тобі казав. У новому році ми маємо грати на Шиффербаурдаммі. Це було, як я чув, рішення уряду і я працював кожного дня протягом чотирьох місяців над перестановкою чинних п'єс і над трьома новими п'єсами для відкриття”.

Одразу після повернення Б. Брехта у Берлін

у 1949 р. він обов'язково хотів одним з місць постановки нового ансамблю театр на Шиффербауердаммі. Тут у 1928 році відбувся попередній показ "Тригрошової опери". Звичайно, художній керівник, австрійсько-єврейський актор Фріц Вістен, з перспективою бути витісненим Бертольтом Брехтом, не був у захваті. Відповідно, стосунки між ними обома були напруженими. Уже в 1949 р. вони відмовились від будь-якої співпраці. Однак, Брехт уникнув відкритої ескалації. Він радив Гелені Вайгель випробувати тиск на діячів культури, давши зрозуміти, що Брехт більше не буде чекати.

"Таким чином, постановки берлінського ансамблю під час конференції, навіть якщо вона триватиме довго, відбуватися не зможуть [...] Думаю, що я й сам не готовий витратити подальші місяці на безглузду роботу, окрім того я повільно починаю смішно виглядати перед акторами. На мою думку, тепер залежить від уряду повідомити нам, коли він зможе створити гідні можливості для роботи".

За рішенням політбюро СЄПН від 25 серпня 1953 року Берлінський ансамбль отримав у розпорядження театр на Шиффербауердаммі.

До цього Берлінський ансамбль був на правах гостя у Німецькому театрі, керівником якого був Вольфганг Лангхофф. Політичні розбіжності, різні теоретичні погляди на театр, не останньою мірою і безумовна воля Брехта забезпечити собі місце у житті культури, навіть якщо це за кошт іншого, - все це обтяжувало співпрацю з Лангхоффом. Окрім того, саме останній після повернення Брехта з заслання заступився за це мистецтво і офіційно запросив Гелену Вайгель у НДР. У Брехтовій "Допомози в аргументації" для Гелени Вайгель від 31 грудня 1953 року мова йде про будинок для репетицій, на який претендували Німецький театр і Берлінський ансамбль.

"Мені здається несправедливим, що будинок для репетицій на вулиці Райнгардт мають передати Німецькому театру [...] Півроку тому я просив Лангхоффа обговорити зі мною, коли йому потрібен будинок для репетицій на вулиці Райнгардт. Він уникнув цієї дискусії".

Потім Брехт раптом переходить у третю особу однини:

"Передовсім Брехт розглядає будинок для репетицій [...] як доказ великодушності НДР для мистецтва і для Брехта [...] Він повинен залишитись пов'язаним з його іменем та іменем "В:Е:"

Вкінці цього машинопису слідує ще й гідне уваги доповнення Брехта, написане власноруч:

"Якщо Лангхофф не розділить погляди Брехта про Брехта, йому, мабуть, треба буде дещо роз'яснити".

Обидва начерки, тобто пропозиції для Гелени Вайгер, наполегливо документують дві конкурентні ситуації, з яких Брехт має вийти переможцем. "Гідні умови праці" він вимагав від НДР, однак у такому формулюванні спочатку адресувавши лише Г. Вайгель. Розглянувши докладніше машинопис в оригіналі, бачимо, що вихідне, опісля очевидно чужою рукою "знешкоджене" формулювання звучало навіть "достойно".

Тактика Брехта однозначно прослідковується: з натяком на майбутній Світовий конгрес мир, ту величезну подію, на якій він у травні 1954 р. мав виголошувати відому промову про загрозу в атомну добу, він наголошує, що місцезнаходження Ф. Вістена у театрі на Шиффербауердаммі, ймовірно, зробить постановки Берлінського ансамблю неможливими аж до завершення Конференції миру. Цим самим Брехт делікатно погрожує, що НДР може створити проблему для культурної громади.

Очевидно, Брехт не переоцінив впливу свого мистецтва і свого імені: його дії принесли бажаний успіх: уже 19 березня 1954 року він зміг зі своєю інсценізацією переробки "Дон Жуана" Мольєра відкрити свій новий театр і цим остаточно витіснити Фріца Вістена. А до цього у суперечках з Вольфгангом Лангхоффом за сцену для репетицій на вулиці Райнхард, яка вже тільки через те повинна була залишитись у Берлінського ансамблю, що вона як історична неповторність мала залишитись ним, великим іменем Брехта. Так він обдумував у своєму власноруч написаному доповненні: залучити до гри саме ті сили, яким він закидав надання негідних умов праці. Тому що хто ж іще, як не державні інстанції, були в змозі "провчити" Лангхоффа, коли той так необґрунтовано не поділяв поглядів "Брехта про Брехта"?

З німецької переклала Марія Бараняк.

*Prof. Dr. Frank D. Wagner
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
(Deutschland)*

Brecht als Philosoph

Die Tradition, in die Brecht zu stellen ist, kennt die Entgrenzung von Philosophie und Dichtung. Mit den Namen Voltaire, Lessing, Diderot oder Schiller verbindet sich eine Vorstellung des Verhältnisses von Philosophie und Dichtung, das als einheitsvoll und wechselwirksam in eine Zeit hineinragt, in der das dichterische Wort und der reflektierende Gedanke mit je eigener Schwerkraft auseinanderstreben. Es ist nicht mehr und auch nicht erneut die Zeit einer ursprünglichen poetischen Vorstellung, in der Reflexion und Poesie ungeschieden zusammenfallen und die Hegel in dieser Formulierung für die Vorstufen der griechischen Poesie ansetzte. Es ist vielmehr die Zeit markanter Grenzziehungen zwischen den Feldern Philosophie und Dichtung. Seitdem ist von Grenzüberschreitung die Rede, wo der Philosoph dichtet oder der Dichter philosophiert.

Brecht steht in dieser Tradition. Grenzüberschreitungen sind für ihn die Norm. Ob Kunst und Politik, Epos und Drama, Wissenschaft und Literatur: Die Abgrenzung der Disziplinen und Bereiche hintertreibt er mit Vorsatz und List. Das geschieht zum Ärger derer, die feste Trennlinien benötigen, um Funktionsunterschiede festhalten zu können, andererseits zur Freude derer, denen ein Ensemble von Mitteln recht ist, wenn die Zwecke stimmig sind. Scharf abgesteckte Bezirke sind Brecht ein Greuel. Zu leicht verwandelt sich ihre zugestandene Autonomie in eine selbstgenügsame Autarkie. Die kalkulierte Unbekümmertheit gegenüber traditionellen Grenzfragen wirft dann aber wieder Gattungsprobleme auf. Ist dieser oder jener Text ein Theorietraktat oder eine Prosasatire? Das alte Unbehagen über eine Reflexionspoesie kehrt wieder. Die ältere Tradition des philosophischen Lehrgedichtes, an die Brecht bewußt anknüpft, ist vom Makel eines ominösen Zwitters noch immer nicht befreit.

Der bewußten Entgrenzung von Philosophie und Dichtung ist es geschuldet, wenn Brecht als Philosoph unter den Dichtern bezeichnet wird. Der von Brecht als Ehrentitel empfundene Begriff Philosoph reicht weit,

von der philosophischen Geste bis hin zur kritischen Rezeption großer Philosophen. Philosophieren ist für Brecht immer zugleich ein Tun und eine Haltung als sichtbarer Ausdruck eben dieser Tätigkeit. Nicht nur wie ein Philosoph denkt, sondern auch wie er sitzt, vielleicht ein leeres Blatt Papier vor sich im Kampf mit seinen Zweifeln, ist ein Indiz der Wahrheit. Auch diese Wahrheit hat konkret zu sein. Wenn Brecht sich bei der Lektüre des Descartes in dessen Haltung beim Schreiben versetzt, dann geht es um Bestimmungen wie der Herkunft des Philosophen, seines bürgerlichen Standes, der wissenschaftsgläubigen Zeit insgesamt oder der heimlichen Schreibintention. Dieser Zugriff schafft Verständigung über die anschauliche Vorstellung, wie ein Philosoph handwerklich vorgegangen sein könnte. Jener, Descartes, stand dann am Anfang der Zeit, und dieser, Brecht, steht eher am Ende der Zeit, aber insgesamt der gleichen Zeit mit ähnlichen Fragen und unterschiedlichen Antworten. So macht sich Brecht die Haltung des Zweifelns zu eigen. Philosophieren wird auf sinnliche Weise in Szene gesetzt, in Hinsicht auf die abstrakte Begrifflichkeit verfremdet, in Hinsicht auf abwägendes Nachdenken veranschaulicht, so daß in einem sinnlich-reflexiven Medium vermittelte Nähe zur Prüfung schwierigster Gedanken einlädt. Philosophen wie Empedokles oder Sokrates erhalten ein Gesicht und werden in Aktionen vorgestellt, durch die ihre Philosopheme erneut nachdenkenswert erscheinen. Der Verfremdungskünstler Brecht erweist sich hier als Brückenbauer. Wie Heine den Franzosen die deutsche Philosophie lesbar gemacht hatte, so versucht Brecht bedeutsame Weisheitslehren den Deutschen nahe zu bringen.

Die Entgrenzung von Philosophie und Dichtung oder auch der produktive Bezug beider Disziplinen, sei's in der Form der Gattungsmischung, sei's in der Art des reflexiven Substrates, ist bei den Autoren Diderot und Voltaire oder Lessing und Schiller mittlerweile unstrittig anerkannt. Eine vergleichbare Anerkennung wird Brecht noch nicht zuteil. Es überwiegt die Neigung zur Trennung und Abwertung einzelner Berei-

che, mal des Philosophischen, mal des Politischen, als sei nur so Brecht als Dichter zu retten. Sein Aufstieg zum Klassiker des 20. Jahrhunderts überlistet solche falschen Ehrenrettungen jedoch immer wieder. Ist nicht gerade umgekehrt die gelingende Integration von Philosophie, Politik und Poesie der Schlüssel zu Brechts anhaltender Wirkung?

1. Historische Muster

An historischen Beispielen sei skizziert, welche typologischen Möglichkeiten des Verhältnisses von Philosophie und Dichtung vorgebildet sind und wo in dieser Tradition Brecht einzuordnen ist.

a) Goethe: Kant und Hegel - In Goethes philosophischer Bibliothek finden sich vier Werke Immanuel Kants, darunter die *Kritik der reinen Vernunft* und die *Kritik der Urteilskraft*, die er zumindest auszugsweise studiert hat. Die Anstreichungen geben Aufschluß darüber, was Goethe vornehmlich interessierte und für wie wichtig er einzelne Passagen hielt. In der *Kritik der Urteilskraft* wird aus dem Teil über die ästhetische Urteilskraft Kants die Herabsetzung des Kunstschönen gegenüber dem Naturschönen von Goethe mit einem deutlichen Fragezeichen versehen, hingegen das Urteil, der Dichtkunst gebühre im Gefüge der Künste der oberste Rang, offenkundig zustimmend hervorgehoben. Mehr Interesse weckt aber Kants Kritik der teleologischen Urteilskraft. Dort sind die Passagen angestrichen, die eine Unterordnung des mechanischen unter das teleologische Prinzip begründen, ferner die Ausblicke in der Dialektik der teleologischen Urteilskraft, die einen tieferen – uns nicht erkennbaren – Zusammenhang der physisch-mechanischen und zweckmäßigen Natur der Dinge erahnen lassen. Die Theorie der Zweckfreiheit der Kunst ist für Goethe das eigentliche Verdienst Kants.¹ Für Goethe ist Kant der größte und einflußreichste Philosoph seiner Zeit. Ist diese Wirkung so zu verstehen, daß Goethe erst durch die Kantrezeption seine Kunstauffassung und seine Naturanschauung herausbildet? Auf charakteristische Weise ist das nicht der Fall. Goethe findet sich in Kant mehr bestätigt als belehrt. Goethe bekräftigt in dem Gespräch mit Eckermann vom 20. Juni 1827, er sei aus eigener Natur einen ähnlichen Weg gegangen wie Kant, seine Metamorphose der Pflanze sei vor und noch ohne jede Kenntnis der kantischen Philosophie entstanden.

Goethe hat seine eigenen Natur als Dichter und Wissenschaftler nicht auf dem Umweg über die Philosophie gefunden. Spinoza für den jüngeren Goethe

und Kant für den älteren Goethe sind Philosophen mit Wirkung auf diesen, nicht aber Wegmarken für eine Wende. Folgenreiche Auseinandersetzungen finden nicht statt. Goethe bewahrt insgesamt eine innere Distanz zu Philosophiesystemen. Die genaue Kantlektüre erstaunt, wenn man bedenkt, daß Goethe phasenweise eine ausgesprochene Philosophiefeindschaft einge-steht. Für Goethe ist Philosophie weitgehend Spekulation und Dialektik. Dem setzt er pointiert Anschauung und Natur entgegen. Dieser Gegensatz ist für ihn aber nicht nur einer der Methode, sondern einer der Produktivität. Philosophische Spekulation, so gesteht er, macht ihn poetisch unproduktiv. Nur die Anschauung bringt ihm die Gestalt der Dinge zurück, und in der Natur ist er ihrer zweifelsfreien Gesetzmäßigkeit versichert.

Die Begegnungen mit Schelling und Hegel machen diese Philosophiedistanz deutlich. Gesellschaftlich sind es konfliktfreie, harmonische Abende. Doch die sachliche Differenz und die innere Distanz bleiben bestehen. So versöhnlich Goethe in der persönlichen Begegnung agiert, so unversöhnlich urteilt er Dritten gegenüber.

Über die Begegnung mit Schelling schreibt Goethe im Brief vom 19. Februar 1802 an Schiller: „Mit Schelling habe ich einen sehr guten Abend zugebracht. Die große Klarheit, bei der großen Tiefe, ist immer sehr erfreulich. Ich würde ihn öfters sehen, wenn ich nicht noch auf poetische Momente hoffte und die Philosophie zerstört bei mir die Poesie und das wohl deshalb, weil sie mich ins Objekt treibt. Indem ich mich nie rein spekulativ erhalten kann, sondern gleich zu jedem Satze eine Anschauung suchen muß und deshalb gleich in die Natur hinausfliehe.“² Goethe findet in den philosophisch-spekulativen Letztbegründungen keinen sicheren Boden. Die Philosophiegeschichte bietet ihm mit ihren vielen unterschiedlichen Lösungswegen ein verworrenes Bild. Die Spekulantens widersprechen sich grundsätzlich, sodann heben die Skeptiker auch noch diese widersprüchlichen Lösungen auf. Schiller verschiebt in seinem Antwortschreiben an Goethe das Problem auf charakteristische Weise. Er unterstellt eine prinzipielle Verträglichkeit von anschauender Natur und spekulativer Philosophie bei Goethe, hebt den Anschauungs-Aspekt als Goethes Eigenart hervor und bezweifelt, ob der angesprochene Schelling der Vermittlung von Idee und Anschauung fähig sei.

Die Begegnung mit Hegel im Jahr 1827 verläuft im gesellschaftlichen Rahmen ebenfalls harmonisch und heiter. Doch der von Eckermann unter dem Datum des 18. Oktober 1827 überlieferte Gesprächsauszug läßt ahnen, welche Kluft hier kunstvoll überbrückt wurde. Es geht um das Wesen der Dialektik. Ecker-

¹ Karl Vorländer hat in seiner Einleitung zu Kants *Kritik der Urteilskraft* (Hamburg: Meiner 1963) in Kapitel III „Über Goethes Exemplar der Kritik der Urteilskraft“ (XXV ff.) die von Goethe angestrichenen Stellen benannt, geistesgeschichtlich kommentiert und im Kapitel „Historisches“ (IX ff.) durch Briefauszüge abgerundet.

² Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Bd. 5 (32), Frankfurt a. M. 1999; S. 226 (Goethe an Schiller, 19.2.1802)

mann referiert Hegel „Es ist im Grunde nichts weiter, sagte Hegel, als der geregelte, methodisch ausgebildete Widerspruchsgeist, der jedem Menschen inwohnt, und welche Gabe sich groß erweist in Unterscheidung des Wahren vom Falschen.“ Auf Goethes Anmerkung, eben diese Gewandtheit habe oft dazu geführt, das Wahre ins Falsche und Falsche ins Wahre zu verdrehen, erwidert Hegel, das geschehe sehr wohl nur bei geistig kranken Leuten. „Da lobe ich mir, sagte Goethe, das Studium der Natur, das eine solche Krankheit nicht aufkommen läßt. Denn hier haben wir es mit dem unendlich und ewig Wahren zu tun, das Jeden, der nicht durchaus rein und ehrlich bei Beobachtung und Behandlung seines Gegenstandes verfährt, sogleich als unzulänglich verwirft. Auch ich bin gewiß, daß mancher dialektisch Kranke im Studium der Natur eine wohlthätige Heilung finden könnte.“¹

Die naiv-anthropologische Fassung von Dialektik, die Eckermann von Hegel überliefert, ist für diesen so untypisch, daß entweder ein Übermittlungsfehler oder eine List Hegels anzunehmen ist. Dialektik als Widerspruchsfreiheit? Das kann der Dichter der Mephisto-Figur gelten lassen. Auch der Krankheitsverdacht ist für Hegel ungewöhnlich. Sollte er Goethes Hinweis auf „dialektisch Kranke“ nicht widersprochen haben, dann nur aus Höflichkeit. Ein solches Begriffsmonster, eine mit polemischer Schärfe gewürzte heterogene Fügung, ist ihm fremd. Goethes Hinweis schließlich auf die heilende Wirkung des Studiums der Natur – immer noch innerhalb der Frage nach dem Wesen der Dialektik – ist Hegel gegenüber eine Provokation. Hat dieser, dem die Natur ein defizienter Modus des Geistes ist, das so verstanden? Die Kluft ist sichtbar. Doch der Verständigungswunsch beider scheint auch hier wieder Brücken geschlagen zu haben.

Nicht dieses Gespräch, sondern ein Brief Goethes an Seebeck vom 28. November 1812, legt die Differenz frei. Goethe berichtet dort, er sei zufällig auf Hegels berühmtes Beispiel von der Knospe gestoßen, die durch Hervorbrechen der Blüte widerlegt werde, worauf dann die Frucht ihrerseits die Blüte als ein falsches Dasein der Pflanze erkläre. Zu dieser dialektischen Fassung eines Naturvorganges, den Hegel in der Vorrede der *Phänomenologie* begrifflich darlegt, nicht – wie Goethe meint – in der Vorrede der *Logik*, bemerkt Goethe: „Es ist wohl nicht möglich, etwas Monstroses zu sagen: Die ewige Realität der Natur durch einen schlechten sophistischen Spaß vernichten zu wollen, scheint mir eines vernünftigen Mannes ganz unwürdig.“² Öffentlich äußert Goethe solche Ansichten nicht. Er meidet den Konflikt. Der Hinweis auf die heilende Wirkung

des Naturstudiums im Gespräch mit Hegel erscheint jetzt allerdings sehr konsequent und in einer für Hegel kaum durchschauten Weise höchst hintersinnig.³

Goethes Verhältnis zur Philosophie ist – typologisch gesehen – eines der Distanz. Trotz der Primärlektüre zentraler Philosophiewerke gilt: Weder wird die Herausbildung seines gesellschaftlichen, geschichtlichen oder naturwissenschaftlichen Weltbildes wesentlich durch das Studium der Philosophie bestimmt, noch wird seine poetische Produktionskraft durch philosophische Spekulationen entscheidend angeregt. Goethe assimiliert ihm plausibel erscheinende Philosopheme – mehr nicht.

b) Schiller: Kant - Die ganz andere Stellung Schillers zur Philosophie seiner Zeit ist von Goethe akzeptiert und im nachhinein humorvoll kommentiert worden. Eckermann zitiert Goethe unter dem Datum des 11. April 1827: „Schiller pflegte mir immer das Studium der Kantischen Philosophie zu widerraten. Er sagte gewöhnlich, Kant könne mir nichts geben. Er selbst studierte ihn dagegen eifrig, und ich habe ihn auch studiert, und zwar nicht ohne Gewinn.“⁴ Schillers Rat ist mehr als ein Kompliment, das Goethe wohlgefällig referiert. Er ist die Konsequenz der Ansicht, daß die Wahrheit auf unterschiedlichen Wegen zu erreichen sei. Für Schiller führt Goethes intuitive Anschauungsweise, die erfahrungsbezogen, konkret und individualisierend verfährt, zu den gleichen Resultaten wie seine eigene spekulative Denkungsweise, die von Gesetzen und Gattungen ihren Ausgang nimmt und so Erfahrung ermöglicht. Beide Denkweisen, die mannigfaltig-individualisierende wie die einheitsvollgattungstypologisierende, treffen sich für Schiller im Idealfall in der Mitte.

Den für ihn durchgängigen Bezug auf Philosophie legt Schiller in seiner Problematik hinsichtlich der poetischen Produktivität und seiner Perspektive hinsichtlich eines umfassenden Weltverständnisses freimütig dar. In seinem Brief an Goethe vom 31. August 1794 bekennt sich Schiller, skeptisch und stolz zugleich, zu seiner Zwitter-Art: „*Mein* Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisierend, und so schwebte ich als eine ZwitterArt, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie. Dieß ist es, was mir, besonders in früheren Jahren, sowohl auf dem Felde der Speculation als der Dichtkunst ein ziemlich linkisches Ansehen gegeben; denn gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophieren

1 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. von Ch. Michel. Frankfurt a. M. 1999 (=Goethe, Sämtliche Werke, Bd 12 (39)); S. 648f.

2 Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, 40 Bände, Frankfurt a. M. 1994; Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd 7 (34), S.129, Goethe an Th. Seebeck, 28./30.11.1812 (Konzept).

3 Vgl. die umfassende und vorzügliche Darstellung des Verhältnisses von Goethe und Hegel bei Rüdiger Bubner: *Hegel und Goethe*. In: Euphorion, Beiheft 12, Heidelberg 1978. Bubner arbeitet den Kontrast zwischen Goethe und Hegel hinsichtlich der Auffassung von Kunst heraus und demonstriert diese Differenz unter der Fragestellung: „Phänomenologische Faustiade?“ (S.39ff.)

4 Eckermann, 11. April 1827, a.a.O., S.243.

sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte. Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen, und der kalte Verstand meine Dichtung stört.“¹ Schiller hofft, beide Kräfte in ihren jeweiligen Grenzen halten zu können.

Die Geistesrevolution, der Schiller sich zu diesem Zeitpunkt verschrieben hat, ist der große Versuch, den Begriff des Schönen auf originelle Weise deduktiv neu zu fassen. Es ist die endgültige Fassung von *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in der die Erfahrung als Richterstuhl abgelehnt und der transzendente Weg als der einzig gangbare eingeschlagen wird. Zwar behauptet Schiller, nur kantische Grundsätze auf dem Gebiet des Ästhetischen in Geltung zu setzen, tatsächlich aber geht er durch die Aufnahme der Trieblehre Fichtes wesentlich über Kant hinaus. Das Ziel ist die synthetische Fassung des Menschen und seiner Gesellschaftlichkeit, also die Überwindung des Dualismus Kants, mit weitreichenden Konsequenzen in den Bereichen Erziehung Staat und Politik. Das ist in Ausgangspunkt wie Zielbestimmung mehr als spekulative Kunstphilosophie. Die Perspektive einer ‚vollständigen anthropologischen Schätzung‘ des Menschen signalisiert eine Revolution des ganzen Systems.

Die Philosophie erweist sich für Schiller, anders als für Goethe, als originäres Medium, begriffliche Klarheit und theoretische Kohärenz einer umfassenden Weltansicht zu verbürgen. Schiller hat sich durch Philosophie gebildet und er hat umgekehrt die Philosophie originär weiterentwickelt. Die transzendente Ableitung des Schönheitsbegriffs ist eine eigene Leistung über Kant und Fichte hinaus, die über Hegel bis in die Moderne nachwirkt. Die Problemstellungen der großen Dramen sind ohne den philosophischen Hintergrund kaum verständlich. Die Rhetorik der philosophischen Abhandlungen ist genauestens untersucht worden, doch hat die literarische Form den logischen Gedanken nicht vom Weg der Begründung abgebracht. Die Zwitter-Art Schillers ist ein Glücksfall für beide Disziplinen: die Philosophie wie die Poesie.

Das Kantstudium Schillers beginnt im Februar 1791. Das Interesse an Philosophie ist aber sehr viel älter. Schon die Dissertationsentwürfe von 1779 und 1780 sind durch und durch philosophische Konstrukte, obwohl in naturwissenschaftlich-medizinischem Bereich angesiedelt. Es gibt eine Jugendphilosophie Schillers, beeinflusst von Shaftesbury, Locke, Leibniz und Wolff, vermittelt durch Popularphilosophen wie Ferguson, Sulzer und Garve. Daraus resultieren Produkte, denen eine Entgrenzung von Philosophie und Dichtung eigentümlich ist. So ist *Der Spaziergang unter*

den Linden von 1782 mit dem Gespräch des Gegensatzpaares Edwin und Wollmar zugleich ein philosophischer Diskurs und eine philosophische Dichtung. Es streiten der Optimist und der Pessimist. Die Figuren werden plastisch, durch Erlebnisse und den Stil des Humors, der Ironie und des Sarkasmus. Thema ist die Vergänglichkeit der Welt, ein ins Prinzip gewendeter philosophischer Gedanke dieser Zeit.

Dieser Typus des philosophisch-poetischen Dialogs ist bei Lessing und Mendelssohn vorgebildet und durch Diderot in der europäischen Aufklärung zum vielbewunderten Vorbild ausgestaltet worden. Er kehrt bei Brecht in den *Flüchtlingsgesprächen* wieder, in ursprünglicher Frische, als hätte es keinen Traditionsbruch gegeben. Alles ist wieder da: das Gegensatzpaar (Ziffel und Kalle), der friedliche Gesprächsort (das Restaurant), der Dialog als Form und die Dialektik als Inhalt (Hegels Philosophie). Der philosophische Gestus ist so wichtig wie der philosophische Gedanke. Von einer Grenzziehung zwischen Philosophie und Poesie ist nichts zu spüren, es ist auch keine heikle Gratwanderung.

c) Heine: Hegel - Die Zwitter-Art des Dichter-Philosophen, die sich Schiller zuschreibt, beruht im deutlichen Bewußtsein der Differenz des philosophischen Gedankens und des poetischen Bildes. Totalitätsaspekt, Systemaufbau und Begründungslogik sind die Elemente der philosophischen Wahrheit, die einer poetischen Anschauungsweise fremd sind und bleiben. Aus einer anderen Perspektive, nämlich der Wirkungsweise, zumal der politischen, tritt diese Differenz zurück. Nunmehr herrscht ein Bezugsfeld, dem die Grenzziehung zwischen Philosophie und Dichtung unwichtig geworden ist. Die Konstitutionslogik der Disziplinen gilt weiterhin, doch sie ist kein Thema mehr. Die Rangordnung der Disziplinen ist nicht entschieden, doch eine Entscheidung ist nicht mehr vordringlich. Aus der Perspektive der gesellschaftlichen und politischen Wirkungsmächtigkeit sind andere Fragen wichtiger.

Heinrich Heine ist nach Goethe und Schiller der Exponent dieser anderen Sichtweise. Die durchgängige Fundierung von Philosophie und Dichtung in den gesellschaftspolitischen Konfliktfeldern des zusammenwachsenden Europas läßt alle Skrupel einer Zwitter-Art hinter sich. Heine ist mit dieser Sichtweise das eigentliche historische Vorbild Brechts. In der Reflexion von Philosophie und Dichtung wie in der Produktionsweise und den Produktionsformen liefert Heine die Muster, die zu Brecht hinführen.

Gegenwärtigkeit und Gesellschaftlichkeit philosophischer und poetischer Gedanken und Bilder formuliert Heine in Phasen des politischen Umbruchs so emphatisch-direkt, daß dafür die Formeln einer Philosophie der revolutionären Tat und eine Ästhetik der schönen Tat geprägt wurden. Heine beschwört den

¹ Friedrich Schiller, Werke und Briefe. 12 Bände. Briefe I, 1772-1795, hrsg. von G. Kurscheidt, Frankfurt a. M 2002; S 709f.

Übergang von der Doktrin zur Tat, nennt ihn den letzten Zweck allen Denkens und verleiht diesem Übergang in der Gewittermetaphorik eine naturgesetzliche Evidenz: „Der Gedanke geht der Tat voraus, wie der Blitz dem Donner.“¹ Speziell die deutsche Philosophie (Kant, Fichte Hegel) drängt zu ihrer Vollendung in der politischen Revolution. Die Prüfung der Frage, wie der philosophische Gedanke zur politischen Tat stehe, ob er sie fördere oder verhindere, ob er sie in Richtung auf eine „Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter“² lenke oder in die Restauration feudaler Zustände abbiege, diese Frage wird von Heine nicht mehr aufgegeben.

Es ist konsequent, wenn Heine die Wahrheit und Wirksamkeit einer Philosophie auch an dem Verhalten des Philosophen festmacht. Hegel und Schelling werden als Philosophen plastisch und konkret, ihre Haltung in der jeweils vorgefundenen oder selbst geschaffenen Wirkungsstätte schildert Heine mit Witz und Ironie. So wird das Geheimnis der Philosophie Hegels spürbar, indem Heine die Aura beschreibt, die Hegel als Privatmann um sich verbreitet. Heine läßt den „Maestro“ sich ständig ängstlich umschaun, „aus Furcht man verstünde ihn“³, und läßt ihn umgeben sein von Leuten, die ihn nicht verraten können, weil sie ihn gar nicht verstehen. Das subversive Geheimnismotiv wird am Verhalten studierbar. Die konservative Wende der Schellingschen Philosophie verdeutlicht Heine, indem er die Wege und Wirkungsstätten des Philosophen polemisch-boshaft nachzeichnet.

Auch die Formen, die Heine für die Bilder und Reflexionen wählt, bewahren und erneuern eine Tradition, an die Brecht anknüpfen kann. Es ist die Auflösung der klassischen Gattungsmerkmale von Lyrik, Dramatik und Epik, die Hinwendung zu Mischformen nach dem Prinzip der Montagetechnik, der Wechsel zwischen Prosa und Poesie ganz unter dem Gesichtspunkt der Wirkungsabsicht. Die Reisebilder werden zu einer Klammer, die Berichte, Kommentare, philosophische Reflexionen, biografische Erinnerungen, polemische Angriffe und lyrische Produkte zusammenhalten soll. Brechts *Flüchtlingsgespräche* sind ähnlich montiert: Beschreibungen, Erzählungen, philosophische Gedanken und Gedichte wechseln sich ab, so daß die klassische Eindeutigkeit der Form zerstört wird.

Es sind nicht nur die gattungstypologischen und poetologischen Vorstellungen, die Heine als Vorläufer Brechts so interessant erscheinen lassen, sondern auch die materiellen Urteile, die Heine über Hegel gefällt hat und die intensiv bis heute nachwirken. Heine hat sich seit dem Sommer 1822 für mehrere Jahre in Berlin

im geistigen Kraftfeld um Hegel bewegt und ist dem Philosophen wohl im Oktober 1822 auch persönlich begegnet. Doch Heine reflektiert auf charakteristische Weise in den dreißiger und vierziger Jahren auch die geistesgeschichtliche und vor allem die gesellschaftspolitische Bedeutung Hegels nach dessen Tod im Jahr 1831. Die Hegel-Einschätzung ist dabei – über den gesamten Zeitraum betrachtet – schwankend. Sie bewegt sich in Extremen des polemischen Spotts und der vorbehaltlosen Verehrung, je nachdem sich die Chancen einer grundlegenden Gesellschaftsveränderung auch in den deutschen Ländern vermehren oder vermindern.

Das sprachliche Geheimnis. – Die Wissenschaftssprache der deutschen Philosophen (Kant, Fichte, Schelling, Hegel) ist für Heine ständiger Reflexionsgegenstand. Wie ist ihre allseits beklagte Schwerverständlichkeit einzuschätzen? Ist sie Indiz für den Rückzug aus der politischen Realität, den gefährvollen Parteikämpfen mit ihren eindeutigen Parolen? Ist sie von außen durch die Zensur erzwungen? Ist sie eine Art Sklavensprache, verständlich den Eingeweihten, unverdächtig den Herrschenden?

Heine schwankt zwischen Spott und Verständnis. In *Religion und Philosophie in Deutschland* geißelt er die komische Seite der angesprochenen Philosophie. „Sie klagen beständig über Nichtverstandenwerden. Als Hegel auf dem Todbette lag, sagte er: ‚nur Einer hat mich verstanden, aber gleich darauf fügte er verdrießlich hinzu: ‚und der hat mich auch nicht verstanden.‘“⁴ Auf der gleichen Linie liegt Heines Vermutung, der Minister Altenstein habe Hegel nur deshalb protegiert, weil er ihn nicht verstand.

Gewichtiger erscheinen die Einschätzungen Heines, die ein Geheimnismotiv nahelegen. Danach ist die Unverständlichkeit kalkulierte Methode. Sie schützt vor Zensur, verhindert politische Verfolgung, transportiert für Eingeweihte und Verständige dennoch die Wahrheit und sichert diese langfristig ab. Ähnlich wie Geheimbünde die geschützten Keimzellen einer neuen Gesellschaft bilden, so schafft die Geheimsprache eine moralische und politische Verständigungsebene, der kein Repressionsinstrument so schnell beikommt. Im Anhang I zu *Lutetia* urteilt Heine über Hegel: „Auch dieser wollte gern, daß seine Philosophie im schützenden Schatten der Staatsgewalt ruhig gedeihe und mit dem Glauben der Kirche in keinen Kampf geriete, ehe sie hinlänglich ausgewachsen und stark, - und der Mann, dessen Geist am klarsten und dessen Doktrin am liberalsten war, sprach sie dennoch in so trüb scholastischer, verklausulierter Form aus, daß nicht bloß die religiöse, sondern auch die politische Partei der Vergangenheit in ihm einen Verbündeten zu besitzen glaubte. Nur die Eingeweihten lächelten ob solchem Irrtum, und erst heute verstehen wir dieses Lächeln;

1 Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Klaus Briegleb, München 1974; hier: Bd.3, S. 639; vgl. auch Bd.5, S.198.

2 Heine, a.a.O.,Bd.5,S.198.

3 Heine, a.a.O.,Bd.5,S.197.

4 Heine, a.a.O.,Bd.3,S.608.

damals waren wir jung und töricht und ungeduldig, und wir eiferten gegen Hegel (...).“¹ Diese Selbstkorrektur Heines tilgt allen früheren Spott und alle wirkungsheischende Polemik. Das Eingeständnis besagt, daß Hegel jene *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*“ souverän meisterte, die Brecht später für geschichtliche Perioden diagnostizierte, in denen die Wahrheit unterdrückt wird und Wahrheitsträger wie Dichter, Philosophen oder Wissenschaftler verfolgt werden. Das sprachliche Geheimnis wird von Heine auch bei Hegel anerkannt.

Die gesellschaftliche Affirmation. – Schon bei Heine findet sich eine Fragestellung aufgeworfen, die seitdem die Hegel-Diskussion beherrscht: Ist Hegels Philosophie nichts weiter als die Affirmation des preußischen Staates? Oder eröffnet sie – auf untergründige und hintsinnige Weise – eine Perspektive über diesen hinaus?

Heine urteilt auch hier unterschiedlich, abhängig vom zeitlichen Abstand zu Hegel und dem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung in den europäischen Ländern. In der *Romantischen Schule* zählt er Hegel zu den „Justifikatoren dessen, was da ist“ und zu den „Philosophen in der brillanten Livree der Macht“, also den Staatsphilosophen, die alle Interessen des Staates kritiklos rechtfertigen.² Das Etikett, preußischer Staatsphilosoph gewesen zu sein, wird Hegel dann immer auf's neue angeheftet werden, unbeschadet der Differenzierung und Relativierung, die Heine selbst noch vornimmt. In *Religion und Philosophie in Deutschland* kommt Heine der geschichtlichen Stellung Hegels näher. Hier ist Hegel ein „Mann von Charakter“. Und wenn er auch „dem Bestehenden in Staat und Kirche einige allzu bedenklichen Rechtfertigungen verlieh, so geschah dieses doch für einen Staat, der dem Prinzip des Fortschritts wenigstens in der Theorie huldigt, und für eine Kirche, die das Prinzip der freien Forschung als ihr Lebenselement betrachtet“³. Heine deutet damit an, daß Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821) – die zentrale Schrift aller dieser Überlegungen – noch in die Reformzeit Preußens fällt und deren Hoffnungen trägt. Die entschieden konservativen Kräfte, die sich zu dieser Zeit etwa in der Kronprinzenpartei versammeln, kommen erst ab 1840 zur Herrschaft. Sie sehen schon damals in Hegel ihren erklärten Gegner. Die auf Vernunft gegründete Staatsverfassung, absolutistisch zwar, doch auch aufgeklärt, war ihre Sache nie. Hegels Prinzip des Fortschritts erkennen sie instinktsicher als gegen sich selbst gerichtet.

Die geschichtliche Notwendigkeit. – Mit dem Stichwort Notwendigkeit entlarvt Heine eine Denkungsart, die unbelehrbar einem Freiheitsoptimismus

huldigt, der in einem geschichtlichen Fortschrittsmechanismus seinen fragwürdigen Unterboden findet. Die Gesellschaft schreitet voran ins Positive, in die Freiheit, in die Vollkommenheit, in die Glückseligkeit – die geschichtlichen Fakten mögen noch so widersprechend sein. Die Gläubigen und Hoffnungsvollen deuten jedes Mißgeschick „als ein notwendiges Ereignis, das sie dem Ziele desto näher bringe; am Vorabend ihres Untergangs strahlt ihre Zuversicht am brillantesten, und der Gerichtsbote, der ihnen ihre Niederlage gesetzlich ankündigt, findet sie gewöhnlich im Streite über die Verteilung der Bärenhaut.“⁴ Ihnen fehlt ein realistischer Geschichtsbegriff, folglich entgleitet ihnen auch die reale Gegenwart.

Zahlreich sind die Stellen, in denen Heine Hegel für solch ein mechanistisches Geschichtsverständnis verantwortlich macht, spärlich nur die Passagen, wo er ihn davon entlastet. Die mittlere Position, die Heine in der Abhandlung *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* formuliert, ist derjenigen Brechts ganz ähnlich. Auch dieser wehrt sich gegen falschen Fortschrittsoptimismus und fällt dennoch nicht einer Theorie der ewigen Wiederkunft des Gleichen anheim. Heine besteht auf einer Übereinstimmung mit „unseren lebendigsten Lebensgefühlen“ und folgert: „wir wollen auf der einen Seite nicht umsonst begeistert sein und das Höchste setzen an das unnütz Vergängliche; auf der anderen Seite wollen wir auch, daß die Gegenwart ihren Wert behalten, und daß sie nicht bloß als Mittel gelte, und die Zukunft ihr Zweck sei.“⁵ Verneinung des Fortschritts wie Mechanik des Fortschritts sind hier die falschen Extreme, in die sich eine gegenwartsunbekümmerte Geschichtsbetrachtung verlieren kann. – Was die Geschichte der Philosophie betrifft, schlagen Heine und Brecht ähnliche Umwege ein und gelangen nach manchen Schwankungen zu vergleichbaren Urteilen.

2. Philosophischer Gestus

Brecht nähert sich großen philosophischen Weltentwürfen mit einer wohlkalkulierten Mischung aus Respektlosigkeit und Mißtrauen. Am Bau geschlossener Systeme interessiert ihn zunächst nur, was diese als aufgehobene Momente gerade vergessen machen wollen: die Konstruktionsweise selbst und das abgeleitete Einzelresultat. Im philosophischen System ist die Wahrheit des einzelnen Satzes positionell bedingt und relativ auf Prämissen und Folgerungen bezogen. Brecht zerstört die positionelle Relativität absichtsvoll in einem Verfahren, das seine Plausibilität erhalten soll aus einem empirischen Verweis. Im *Buch der Wendungen* gibt er über die Behandlung von

1 Heine, a.a.O., Bd.5, S.498f.

2 Vgl. Heine, Bd.3, S. 438.

3 Heine, Bd.3, S.633.

4 Heine, Bd.3, S.164f.

5 Heine, Bd.3, S. 229. Zu den Parallelen der Hegelwürdigung bei Heine und Brecht vgl. Frank Dietrich Wagner: Unheimliches Werk – Brecht zu Hegel. In: Birte Giesler u.a. (Hg.). Gelegentlich: Brecht. Heidelberg: Winter 2004, S.31-48.

Systemen zu bedenken: „Sätze von Systemen hängen aneinander wie Mitglieder von Verbrecherbanden. Einzelnen überwältigt man sie leichter. Man muß sie also voneinander trennen. Man muß sie einzeln der Wirklichkeit gegenüberstellen, damit sie erkannt werden. Alle zusammen hat man vielleicht nur bei einem Verbrechen gesehen, jeden Einzelnen aber schon bei verschiedenen.“¹ Dieses Bild hat eine befreiende Wirkung. Es entzaubert die geschlossenen Weltentwürfe, entmystifiziert das Pathos der Letztbegründung und eröffnet mit dem empirischen Verweis einen kritischen Zugang. Die Argumentationsweise gleicht jener Kampftechnik, die Livius in *Ab urbe condita*, der Geschichte Roms, als Episode überliefert hatte. Im Kampf der drei Kuriatier gegen die drei Horatier konnte der letzte überlebende Horatier die Auseinandersetzung für sich entscheiden, indem er die Flucht ergriff, die ihm folgenden Gegner trennte und vereinzelt und jeden der drei im Einzelkampf besiegte. Brecht war von dem Muster an praktizierter Dialektik, durch Flucht den Sieg zu erringen, so fasziniert, daß er die Vorlage als Lehrstück verarbeitete.

Systemgebäude haben für Brecht die Tendenz, zu Weltbildern zu versteinern. Philosophische Theorien sollten in ihrer Funktion hinsichtlich der Realgeschichte überprüft werden. Auch die großen Philosophiesysteme sind Antworten auf Fragen der Zeit, vielleicht verfehlte oder verschleiernde Antworten, doch stets Lösungen für Probleme, die der gesellschaftlichen und geschichtlichen Wirklichkeit selbst erwachsen. Meti hat den Vorsatz: *Kein Weltbild machen*. Er fürchtet um die Erfahrung und den praktischen Zugriff auf die Welt. „Es ist besser, die Urteile an die Erfahrungen zu knüpfen, als an andere Urteile, wenn die Urteile den Zweck haben sollen, die Dinge zu beherrschen.“² Ein Bild von etwas, ob von der ganzen Welt oder nur des geliebten Menschen, kann sich verselbständigen und in die Falschheit rutschen, mit Folgen für die praktischen Schlüsse daraus. Brecht ist besorgt wie einst Bacon. Es entstehen zu leicht Trugbilder. Von den *idola fori* bis zu den *idola theatri* gibt es die vielen Trugschlüsse. Ein vollständiges Weltbild ist oft ein komplettes Wahnbild. Dagegen helfen nur nüchterne Tatsachen, einfache Elemente, konkrete Forschungen, reine Erfahrungen. Der artikulierte Zweck, die Dinge zu beherrschen, ist bis in den Tonfall zugleich alt und neu.

Bestärkt wurde Brecht in dieser Haltung durch Walter Benjamin. Diesem war die Systemlogik eines Hegel immer suspekt, so daß er aus dem Ganzen sich nur Aspekte aneignete. Benjamin rechnete mit Inkohärenzen in den nachgeordneten Teildisziplinen und plädierte offensiv für die Diskontinuität des Ganzen.

Eine sprunglose Einheit zu denken und begrifflich zu formulieren, schien ihm Anmaßung und Falschheit zugleich. Positiv gewendet dient auch die Methode der Dialektik nichts anderem als der Rettung der Phänomene. Das ist von Brechts Suche nach dem einfachen Element oder der konkreten Erfahrung nicht weit entfernt. Die Tatsache, ob als Phänomen noch geheimnisvoll oder als Erfahrung schon gesichert, ist der epistemologische Angelpunkt für Brecht wie Benjamin. Es geht im sozialen Organismus, wie in der Medizin, oft nüchtern um nichts als den Befund.

a) Der empirische Satz - Der empirische Satz oder die Aussage, die durch den Verweis auf die Wirklichkeit belegt werden kann, steht im Mittelpunkt des philosophischen Diskurses, den Brecht führt. Der empirische Verweis dient als Mittel, metaphysische Weltbilder zu destruieren und idealisierende Philosophiesysteme auf ihre elementaren Interessen zurückzuführen. Brechts Vorliebe für den einzelnen Baustein Satz führt zu philosophischen Darstellungsformen, die verschiedene Namen tragen und unterschiedliche Funktionen erfüllen: Aphorismus, Grundsatz, These, Katalog, Notiz oder Denkbild. Ist die elementare Aussage gefunden, verfährt Brecht auch synthetisierend, opponierend, ableitend. Ein ausformuliertes philosophisches System entsteht so nicht.

Brechts philosophisches Arbeiten mit Einzelsätzen steht in einer Tradition, die bislang kaum beachtet wurde. Bekannt und gut belegt ist die Zusammenarbeit mit Karl Korsch, auch Brechts Besuch der Einführungskurse in den Marxismus von Hermann Duncker in Berlin, ferner der ständige philosophische Gedankenaustausch mit Walter Benjamin. Eine andere Linie führt zum Wiener Kreis, speziell zu Otto Neurath. Hier finden sich Übereinstimmungen bis hin zu typischen Sprachformulierungen, die einen prägenden Einfluß auf Brecht nahelegen.

Brecht verweist selbst darauf in einem Brief an Otto Neurath im Sommer 1933: „Ich habe Ihre ‚Empirische Soziologie‘ mit großem Gewinn gelesen, mir auch Anmerkungen gemacht und Fragen notiert, möchte diese aber gerne mündlich einmal vorbringen.“³ Brecht kennt den ersten Band der Zeitschrift *Erkenntnis*, die im Auftrag der Gesellschaft für empirische Philosophie Berlin im Jahr 1931 in Leipzig herausgegeben wurde, von einer Gesellschaft also, die mit dem Wiener Kreis zu dieser Zeit schon eng zusammenarbeitete. In dieser Zeitschrift finden sich Aufsätze von Rudolf Carnap und Otto Neurath. Mit einem der Herausgeber, Hans Reichenbach, steht Brecht noch Jahre später in den USA in engem Kontakt.

Das Programm der *Empirischen Soziologie* ist eine Sozialforschung auf einer Basis, die nur belegbare

1 Bertolt Brecht: Werke – Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u.a. Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000. Bd.18, S.95. Zitiert fortan als GBA.

2 Brecht, GBA 18, S. 60.

3 Brecht, GBA 28, S. 366.

Aussagen zulassen will und durchgängig die Analyse konkreter gesellschaftlicher Situationen fordert. Die empirische Ausrichtung, die ganz ähnlich auch die Arbeiten der Frankfurter Schule unter Max Horkheimer zu dieser Zeit bestimmt, ist durchgängig gegen jedwede Metaphysik gerichtet. Mit diesem pauschalen Kritikbegriff belegt Neurath idealistische Philosophiesysteme, religiöse Welterklärungen oder Geschichtskonstruktionen mythischer bis mechanistischer Abkunft. So unscharf die negative Abgrenzung bleibt, so deutlich artikuliert sich das Pathos: „Wesentlich ist, daß die sozialen Verhältnisse als räumlich-zeitliche Vorgänge aus anderen räumlich-zeitlichen Vorgängen abgeleitet und mit Kontrollaussagen verglichen werden.“¹ Die empirische Soziologie versteht sich als Physikalismus, ist an dem Leitbild naturwissenschaftlicher Forschung orientiert und dem Projekt einer universellen Einheitswissenschaft zugeneigt. Beobachtungsaussagen, Kontrollaussagen und Protokollsätze sind die elementaren Bausteine einer solchen empirischen Soziologie. Im Wiener Kreis ist die Form dieser einfachen Sätze, ihre Aussagekraft, Verifizierbarkeit, Falsifizierbarkeit und Kohärenz zwischen Carnap, Schlick, Popper und Wittgenstein heftig umstritten. Neurath greift in diesen Streit ein. Brecht geht den Kontroversen aus dem Weg.

Brecht schlägt Neurath die Gründung einer Gesellschaft für Dialektik vor und skizziert deren Arbeit: „Beliebige, von der Gesellschaft zu sammelnde oder ihr vorgelegte Sätze, welche einem gesellschaftlichen Verhalten entsprechen, sollen analysiert werden, so daß die Art ihres Zustandekommens und ihrer Wirksamkeit sowie ihre Abhängigkeit von anderen Sätzen sichtbar wird.“² Brecht zweifelt nicht an der Möglichkeit der Wahrheitsfindung. Diese ist destruktiv (falsche Sätze auflösend) und konstruktiv (richtige Sätze aufstellend) zugleich. „Wohlverstanden, es handelt sich zunächst nicht um eine Sammlung einwandfreier Sätze, sondern durch einen Katalog von Scheinwahrheiten, Lügen, Infamien, Metaphysizismen unter dem Seziersmesser soll einwandfreies Denken gelehrt werden.“³ Erklärtes Ziel Brechts ist es, durch eine breite Zusammenarbeit vieler - Philosophen, Mediziner, Physiker - einen Katalog eingreifender Sätze zu erstellen. Das Programm ist demjenigen Neuraths ähnlich, wahrscheinlich von diesem sogar inspiriert. Neurath spricht von einem „Katalog der Gewohnheiten“⁴, der zu erstellen wäre, um dann in einem Prozeß der Extrapolation diese Gewohnheiten zu verändern. Das gesellschaftliche

Verhalten, das Brecht in Sätze fassen will und das sich für Neurath in Gewohnheiten niederschlägt, ist Bestandteil eines Behaviorismus, den beide positiv rezipieren. Der Zugang zu diesem Verhalten ist die Beobachtung, nicht die Einfühlung, der Neurath jede Wissenschaftlichkeit abspricht.

Das Programm der Systematisierung von einfachen Sätzen wird in der *Empirischen Soziologie* nicht gelöst. Zwar schreibt Neurath programmatisch, es müsse ein Begriffssystem geschaffen werden, ähnlich einer Pyramide. Doch mehr als der Verweis auf das Konstitutionssystem Carnaps folgt nicht. Zentrum aller Überlegungen bleibt der einfache empirische Satz. Hieran knüpft Brecht mit seiner ihm eigenen Problemreduktion an.

Ein adäquater Zugang zu einem Philosophiesystem Hegelscher Art scheint damit schon im Ansatz verbaut. In der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* formuliert Hegel den für sein ganzes Werk richtungsweisenden methodischen Grundsatz: „Die wahre Gestalt, in welcher die Wahrheit existiert, kann allein das wissenschaftliche System derselben sein.“⁵ Ein einzelner Beobachtungssatz, beglaubigt durch einen empirischen Verweis, wäre für Hegel ein unwahres Abstraktum. Mit der Flüchtigkeit und Instabilität der sinnlichen Gewißheit beginnt die *Phänomenologie*. Für den Systemaspekt in Hegels Philosophie hat Brecht kein Verständnis. Er plädiert respektlos für eine Destruktion. Praktisch macht er sich eine Eigenart des großen homogenen Systems zunutze. Obwohl in ihm kein Satz nur für sich selbst steht, kennt es doch Sentenzen, kernige Grundsätze, plastische Metaphern, die als solche große Verbreitung gefunden haben. „Die Wahrheit ist konkret“, „Alles Vernünftige ist wirklich“, „Die Eule der Minerva beginnt ihren Flug in der Dämmerung“ – das sind einige der Zentralsätze, die meist sprachlich geglättet und halbverstanden einen Siegeszug angetreten haben. Sie bieten auch einen Zugang zu einem komplexen System, zumindest eine Einladung, in die Tiefe des Geistes hinabzusteigen.

Die Dekonstruktion überlieferter Philosophiesysteme ist für Brecht ein Akt der Entmystifizierung. Daß umgekehrt einzelne Sätze der Komplexität des Wahrheitsanspruches nicht gerecht werden, ahnt Brecht allerdings auch. Woran die *Empirische Soziologie* eines Neurath gescheitert war, formuliert Brecht zumindest als Problem. Die Notiz unter dem Titel *Wahrheit* (2) kann als Eingeständnis gelesen werden. „Die Wahrheit über ein Ding bedingt die Wahrheit über andere Dinge. Denn ein Ding wird real erst, wenn es in seiner Beziehung zu einem andern erscheint, und um so realer, je mehr Dinge zu ihm in Beziehung treten. Die Wahrheit ist nie in einem Satze zu sagen. – Jeder Satz ist in seiner

1 Otto Neurath: *Empirische Soziologie*. In: O.N., Wissenschaftliche Weltauffassung, Sozialismus und Logischer Empirismus. Hrsg. von Rainer Hegselmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979; S.145-234 (=Auszüge aus: *Empirische Soziologie*), S.159.

2 Brecht, GBA 28, S.367.

3 Ebd.

4 Neurath, a.a.O., S.171. Vgl. dazu Brechts Bauanleitung für eine „Darstellung von Sätzen in einer neuen Enzyklopädie“ (GBA 21, S.426) und Manfred Riedel: *Bertolt Brecht und die Philosophie*. In: Neue Rundschau (1971), S.65-85. Riedel meint, Brecht sei vom Wiener Kreis eher „weniger berührt“ (S.70).

5 G.W.F.Hegel: Werke. 20 Bde. Frankfurt/M. 1970; hier: *Phänomenologie des Geistes*, Bd. 3, S. 14.

Wahrheit vom Zweck abhängig.“¹ Es ist dies der alte Gedanke einer *connexio rerum*, der den ebenso alten Gedanken einer *connexio idearum* immer begleitet hat. Die Vorliebe für den einzelnen Satz hat bei Brecht ein rhetorisches Motiv: Wirkungsmächtigkeit in einem öffentlichen Propagandafeld voller Schlagworte. Die Frage: Was bedeutet dieser oder jener Satz wirklich? ist im politischen Diskurs der Zeit häufiger Auftakt kleinerer Entlarvungsstudien Brechts, gerichtet gegen völkische und reaktionäre Parolen.

b) Der eingreifende Satz. - Die Gründung der Gesellschaft, die Brecht in seinem Brief an Neurath ankündigt, hat das erklärte Ziel, einen Katalog eingreifender Sätze zu erstellen. Was unter eingreifend zu verstehen sei, wird in Form eines Grundsatzes von Brecht so definiert: „Unter ‚eingreifend‘ ist natürlich gemeint ‚in die Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens eingreifend‘ und die Zusammenarbeit soll nach neuen Methoden kollektiven Denkens erfolgen, und zwar dergestalt, daß auch diese Methoden immer Gegenstand der Arbeit bleiben sollen.“² Das Programm ist jener Philosophie der Tat ähnlich, die nach dem Ende der Kunstperiode von Heine proklamiert wurde. Hier wird die Intention, Philosophie unmittelbar auf die Veränderung der Gesellschaft zu beziehen, programmatisch artikuliert. Die Begriffe wechseln, Revolutionierung, Veränderung, Gestaltung der Gesellschaft, doch die Stellung des philosophischen Gedankens zur empirischen Wirklichkeit bleibt gleich. Es geht um Einwirkung in den Realprozeß der Geschichte.

Die *Empirische Soziologie* von Neurath variiert diese Überlegungen, mit der für Brecht wichtigen dialektischen Wendung, daß die konkrete gesellschaftliche Praxis auf die Theoriebildung zurückwirkt. Einem dialektischen Verständnis von Theoriebildung und Gesellschaftspraxis ist diese gegenläufige Wechselwirkung vertraut. Was Brecht besonders beeindruckt haben mag, ist die Bewährung dieser Dialektik in der Gestalt Neuraths selbst.

Neurath war Theoretiker und Praktiker in einer Person. Im Ersten Weltkrieg wird er Theoretiker der Kriegswirtschaftslehre, nach Ende des Krieges versucht er seine Erkenntnisse praktisch in Bayern zu verwirklichen. Er läßt sich zum Präsidenten des Zentralwirtschaftsamtes in München wählen und versucht, jenseits des politischen Streites zwischen einer Rätedemokratie und einer bürgerlich-parlamentarischen Demokratie, die Sozialisierung Bayerns mit einem stark technisch-planerischen Einschlag voranzutreiben. Nach dem Scheitern dieses Projekts wird er in den zwanziger Jahren einflußreicher Theoretiker und praktischer Organisator des Wiener Kreises. Mit sei-

ner Person verbunden ist der Versuch, den Logischen Empirismus mit einer materialistisch-empirischen Soziologie zu versöhnen. Als Begründer der Bildstatistik wirkt er international als Aufklärer breiter Massen. Diese Synthese von theoretischer Begriffsbildung und praktischer Bildungsarbeit hat Brecht vor Augen, wenn er die reine Philosophie der angewandten Philosophie opponiert und sich selbst in die Tradition der letzteren stellt.

Eingreifendes Denken oder eine Philosophie der Tat ist mehr als einfache Gesinnung. Der eingreifende Satz, auf die Gestaltung der Gesellschaft bezogen, ist von der Komplexität des Gegenstandes betroffen. Er ist nicht nur Kritik von Sachverhalten, sondern auch Kritik von Sprechweisen. Erfolgreich kann für Brecht ein solches Denken nur dann sein, wenn drei Prämissen zweifelsfrei feststehen: Das (reale) Objekt muß durch das (tätige) Subjekt veränderbar sein; das (denkende) Subjekt muß vom (existierenden) Objekt eine richtige Erkenntnis haben können; die denkenden Subjekte müssen sich über ihr sinnvolles Tun verständigen können. Veränderbarkeit der Gesellschaft, Erkennbarkeit der Wirklichkeit, Verständigungsfähigkeit der Menschen: Das sind für Brecht die Denkachsen, um die sein Philosophieren kreist. Daraus resultieren auch die Richtungen der Kritik: Kritik einer erstarrten Objektivität der Gesellschaft, Kritik jeder Spielart des Agnostizismus, Kritik der Sprachskepsis und einer Philosophie des Verstummens.

Um 1930 verleiht Brecht diesen Positionen eine Zuspitzung. In der Kritik an Kants Unerkennbarkeit des Dings an sich wird versuchsweise die Erkennbarkeit der Dinge an ihre Veränderbarkeit gekoppelt, noch in Frageform, doch schon mit Radikalität. „Sollten wir nicht einfach sagen, daß wir nichts erkennen können, was wir nicht verändern können, noch das, was uns nicht verändert?“³ Im Umkreis der Notizen zur Dialektik fällt wenig später die Frageform. „Zustände und Dinge, welche durch Denken nicht zu verändern sind (nicht von uns abhängen), können nicht gedacht werden. (Es entstehen Anomalien, Schädigungen des Denkapparates, Asozialitäten).“⁴ Neben diesen klaren Formulierungen finden sich bei Brecht Formulierungen, die experimentell noch weiter gehen. Das Seiende würde deshalb zu Bewußtsein kommen, um anders zu sein oder zu werden. Bekannt geworden ist auch die Kurzfassung: Man kann die Dinge erkennen, indem man sie ändert. Kants Ding an sich ist in dieser radikalen Fassung gleichermaßen unverwertbar und uninteressant oder wirkt auf den Wahrnehmenden gar nicht ein, es sei denn, es hätte Punkte an sich, die ihrerseits die Veränderlichkeit des Dings an sich befördern könnten.

1 Brecht, GBA 21, S. 428.

2 Brecht, GBA 28, S. 366. Vgl. dazu die Notiz „Über eingreifende Sätze“ (GBA 21, S. 525).

3 Brecht, GBA 21, S. 413.

4 Ebd., S. 521.

Wie in der Hochzeit des spekulativen Idealismus operiert Brecht bei diesen Überlegungen mit einer Begrifflichkeit, die der Alltagsverstand in das Reich des Absurden verweist. Ihm wird ein Satz zugemutet wie dieser: „Der Baum erkennt den Menschen mindestens so weit, als er die Kohlensäure erkennt.“¹ Der folgende Satz, der Mensch erkenne den Baum durch die Benutzung des Sauerstoffs, klingt wenig besser. Der Begriff der Erkenntnis scheint nicht einfach nur erweitert, sondern dermaßen überdehnt, daß er funktionslos zu werden droht. Dabei geht es einzig darum, die Potentiale der Veränderung zu retten. Kein Ding ist völlig isoliert („an sich“), sondern steht in Verbindung mit Anderem. Die Verbindung muß zum Überleben wahrgenommen werden („erkennen“). Der wechselseitige Austausch in der Logik der Mittel-Zweck-Relation („benutzen“) garantiert das Leben. So wird der ominöse Satz verständlich. Der Mensch erkennt einen Baum, indem er einfach lebt, und ein Baum erkennt einen Menschen, indem er den Stoffwechsel betreibt. Die nötigen Differenzierungen sind von der Begriffswahl infiziert. Etwas ist erkennbar, etwas anderes erkennbarer. Festzuhalten bleibt die Intention, alles und jeden in eine Prozeßhaftigkeit hineinzuziehen, in eine Art unendlicher Tätigkeit wie im subjektseigenen Idealismus, auf daß Eingriffe und Veränderungen durch den Menschen garantiert bleiben. Das Pathos von Marx, die Welt sei nun zu verändern, weniger nur zu interpretieren, hat daran Anteil, auch die Rhetorik eines Stückeschreibers und Theatermakers. Zu sagen, es sei dies die Epistemologie eines Arrangeurs und Inszenators, eines Theatralikers, der nur akzeptiert, was in die Szene paßt, wäre übertrieben. Die Argumentation wird als ein Prinzip formuliert. Doch es fügt sich.

Wird die ganze Welt in diesem Sinn zum Material der Veränderung durch den Menschen, ist der Primat der praktischen Vernunft erreicht. In den Blick des Menschen gerät nur, was veränderbar ist, und das macht nur Sinn, wenn es dann auch tatsächlich verändert wird. Die Anomalien und Asozialitäten müssen verschwinden. Die ganze Welt wird zum sinnlichen Material von Veränderung. Moralisch gesprochen herrscht die Geste des Sollens. Philosophiegeschichtlich ist dies ähnlich schon einmal so extrem formuliert worden. Für Fichte wurde die gesamte Wirklichkeit zum Material der Pflicht. Die Sittenlehre war die vornehmste Disziplin. Auch Fichte sah im Ich weniger das ruhende Sein, als vielmehr die unendliche Tätigkeit, die er Trieb nannte. Das Ich ist ewiges Tun, setzt sich mit den Gegenständen immer zugleich Zwecke, verändert also ständig den Gegenstand und mit ihm sich selbst. „Im Bewußtsein der Freiheit sind Objekt und Subjekt ganz und völlig eins. Der (Zweck-)Begriff wird unmittelbar zur Tat, und die Tat unmittelbar zum (Erkenntnis-)Begriffe (meiner Freiheit).“² Es sind solche

Identitäts-Setzungen, für die später das Verständnis verloren ging. Jeder Mensch war Privatperson und Prometheus ineins. Schon zu Lebzeiten wurde Fichte nicht nachgesehen, daß auch der Gottesbegriff sich folgerichtig ändern sollte. Gott sollte nicht mehr ruhendes Sein oder aus sich seiende Substanz sein, wie immer überliefert und für das Volk überall gepredigt, sondern reines Tun oder allgemeines Ich in Form der sittlichen Weltordnung. Jeder wird Gott – formulierte diese Sittenlehre in äußerster Zuspitzung und nannte als Grenze allein die Freiheit der anderen Individuen. Im handfesten Atheismusstreit fand diese Position ihren brachialen Niederschlag.

Brecht formuliert genauso pointiert. In unvergleichbaren geschichtlichen Situationen stehend, sind Pathos und Ethos eines Subjekts in Aktion bei Fichte und Brecht ähnlich. Wo sich das auf das privat und öffentlich tätige Individuum richtet, wird es eine Ermunterung. Wo es sich auf die Erforschung von gesellschaftlichen Ereignissen richtet, wird es Entzauberung. Hinter jeder geschichtlichen Tat sucht Brecht das handelnde und seine Interessen verfolgende Subjekt.

Der Praxisgedanke ist absolut gesetzt, die Veränderbarkeit ist zum regulativen Erkenntnisprinzip erhoben, die Welt hat das Gesicht der Machbarkeit angenommen. So wie bei Fichte das Ich sein Nicht-Ich konstituiert, so konstruiert bei Brecht das tätige Subjekt sein fügsames Objekt. Die Angreifbarkeit solcher Extrempositionen ist naheliegend, doch offensichtlich in Kauf genommen, um dem Potential der vorgeschlagenen Denkrichtung Sprengkraft zu verleihen. Bei Fichte wie bei Brecht sollte immer mitbedacht werden, welche Gegenpositionen kritisiert und negiert werden.

In dem Traktat *Über den Idealismus* bescheinigt Brecht der klassischen Philosophie die Tendenz, sich von der objektiven Wirklichkeit so weit zu entfernen, daß ein erkenntnistheoretischer oder lebenspraktischer Zusammenhang aufgehoben wird. Der richtige Ausgangspunkt („Kritik der Beobachtung“) habe zu einem falschen Schluß geführt („Kritik der Beobachtungsmöglichkeit“). Resultat sei die Konstruktion einer eigenen Wirklichkeit, die mit der beobachtbaren nichts mehr gemein habe. „Da es sich nur darum handelte, unwiderlegt zu bleiben (Unwiderlegbares zu formulieren), kam man mit reiner Logik aus, einem bestimmten Wortmaterial, einem Haufen operativer Gesten.“³ Eine solche Philosophie hat für Brecht die Brücken zur Wirklichkeit (Beobachtungen, Belege, Beispiele) abgebrochen. Sie setzt sich selbst als das wahre Sein der äußeren Wirklichkeit als dem unwahren Schein gegenüber.

1 Brecht, GBA 21, S. 413.

2 Johann Gottlieb Fichte: Das System der Sittenlehre nach den

Prinzipien der Wissenschaftslehre (1798). Hamburg: Meiner 1995, S.134.

3 Brecht, GBA 21, S. 565.

Brechts Traktat liest sich wie eine Paraphrase der Idealismus-Definition aus Hegels *Wissenschaft der Logik*. Es heißt dort: „Der Idealismus der Philosophie besteht in nichts anderem als darin, das Endliche nicht als ein wahrhaft Seiendes anzuerkennen.“¹ Auch scheint es so, als sei mit dem ‚Haufen operativer Gegenstände‘ ebendiese Logik selbst gemeint.

Hier zeigt sich die Schwäche des Brechtschen Textes, der besser als ein Versuch gelesen werden sollte, bei dem die Fragen wichtiger erscheinen als die gebotenen Lösungen. Angesprochen ist die „klassische Philosophie“: welche? die antike oder die deutsche oder beide? Wo von „idealistischen Konstruktionen“ die Rede ist, ist dort Kants Transzendentalphilosophie, Hegels Geistesphilosophie oder Fichtes Wissenschaftslehre gemeint? Oder jeweils nur ein Teil davon? Brechts Pauschalurteil wird keinem dieser Ansätze gerecht. Keiner der genannten Philosophen flüchtete in reine Logik, um den Kontakt zur Wirklichkeit zu kappen und um auf ewig unwiderlegbar zu bleiben.

Der Rückzug der Philosophie aus dem Zusammenhang des öffentlichen Lebens, den Brecht pauschal jedwedem Idealismus unterstellt, wird von Hegel selbst als charakteristische Möglichkeit in der Geschichte der Philosophie aufgespürt. Nicht die Faszination des Systembaus, nicht der Verzicht auf Fakten ist für Hegel die Ursache des Rückzugs, sondern die Krisenhaftigkeit der Wirklichkeit selbst. Hegel sieht einen solchen Rückzug der Philosophie aus Gesellschaft und Staat schon in Griechenland, speziell zur Zeit des peloponnesischen Krieges.

Mit anderer Begründung reklamiert Hegel einen solchen Rückzug auch für seine Philosophie. Er ist in dieser Formulierung berühmt und berüchtigt geworden: „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, denn ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.“² Dieser Satz aus der Vorrede zur *Philosophie des Rechts* erstaunt in einem Werk, das wie kaum ein anderes die Zeit auch kritisch reflektiert. Dem Buchstaben nach ist die Versöhnung in der Gesellschaft selbst schon vollzogen, dem Geist nach bleibt das fraglich. Unmittelbar eingreifende philosophische Sätze sind für Hegel kein Thema; die Griechen konnten mit ihnen nichts mehr bewirken, da die Wirklichkeit zu zerrissen war; in seiner Zeit sind sie überflüssig, da die Wirklichkeit schon mit sich selbst versöhnt ist. Die Gestalt des Sokrates bleibt für Hegel die große Ausnahmeerscheinung.

Brecht greift das Bild des Eulen-Fluges auf, verschiebt es unwesentlich und gelangt damit zu dem

genauen Gegenteil. Die Zerrissenheit der Gesellschaft nimmt er in die Zeitdiagnostik auf, die Zeitsegmente Abend und Frühe werden als zeitgleich angesetzt, damit verschiebt sich die Bedeutung der passiven Beobachtung hin zur Bedeutung der aktiven Handlung. „In den Zeiten der Umwälzung, den furchtbaren und fruchtbaren, fallen die Abende der untergehenden Klassen mit den Frühen der aufsteigenden zusammen. Dies sind die Dämmerungen, in denen die Eule der Minerva ihre Flüge beginnt.“³ Ob ‚eingreifender Satz‘ (Brecht) oder ‚Philosophie der Tat‘ (Heine): Die Intention eines wirkungsmächtigen Philosophierens ist gleich.

3. Sätze und Gestalten

Zu Hegel: Die Wahrheit ist konkret. – Dieser Satz war für Brecht eine Art kategorischer Imperativ, plakativ an der Wand seines Hauses im dänischen Exil angebracht, für ihn selbst wie seine Besucher, eine Anregung zum richtigen Denken und ein Ansporn zum mutigen Handeln.

In den Auseinandersetzungen mit Lukács um den literarischen Formalismus zu Ende der dreißiger Jahre operiert Brecht mit dieser Maxime als einem Satz des alten Hegel. „Er hat eine außerordentliche Sprengkraft bewiesen und wird sie immer wieder beweisen.“⁴ Was Brecht mit diesem Satz aufsprengen will, ist eine Abstraktion und Unwahrheit, die als Vorschrift daherkommt und damit den Künstler in einen leeren Formalismus treibt. Konkretion gewinnt in diesem Diskurs die Bedeutung von Einzelfall. Das schließt die Vielfalt der zu beschreibenden Seiten einer Sache ausdrücklich ein. Durch rein formale Richtlinien, die von vorhandenen Kunstwerken abgezogen und dann kanonisch gesetzt werden, ist diese Konkretion nicht zu erreichen. Gegen die Vorschriften, wie zu schreiben sei, macht Brecht die Freude am Ausdruck oder das Recht auf Humor geltend. Es ist auch die alte Frontstellung aus vielen Jahrhunderten: hier die Schreibprinzipien und ihre Verwalter und dort die Kunstschaffenden mit ihren Innovationen. Im Namen realistischer Schreibweisen plädiert Brecht in dieser Auseinandersetzung für Künstlerfreiheit, Individualität und Weite der Sicht.

Die Starre des Dogmatismus und die Leere des Formalismus sind die Gespenster, die mit dem Satz „Die Wahrheit ist konkret“ vertrieben werden sollen.

Die literarische Debatte hat einen politischen Kontext, in dem für Brecht die Front gegen die europäischen Faschismustendenzen die wichtigste Seite darstellt. In einem Brief an Karl Korsch aus dem Januar 1934 fordert Brecht ein beim Konkreten bleibendes Studium der Lage, wozu die gute alte Dialektik immer noch von Nutzen sei. „Man muß das Handwerkszeug

1 Hegel, Werke, Bd.5, S. 172.

2 Hegel, Werke, Bd.7, S. 28.

3 Brecht, GBA 23, S. 290.

4 Brecht, GBA 22,1, S. 422.

in Ordnung bringen.“¹ Die Wahrheit wird konkret, so argumentiert Brecht gegen die abstrakten Haltungen optimistischer oder pessimistischer Provenienz, wenn die Interferenzen beachtet werden, also die Ungleichmäßigkeiten und Ungleichzeitigkeiten im Tempo der Entwicklungen der Faschismusbewegungen in den einzelnen Ländern. Es gibt Verschiedenheiten, diese sind genau auszumachen, denn nur so lassen sich Widersprüche entdecken und Handlungsspielräume ermitteln. Erst wenn die Erkenntnisse in diesem Sinn konkret geworden sind, fällt die Abstraktion einer unaufhebbaren Notwendigkeit der Entwicklung ab, Widerstandsfelder werden sichtbar, Eingriffsmöglichkeiten eröffnen sich, Rettung bleibt denkbar. Der Satz „Die Wahrheit ist konkret“ nimmt eine Interferenz so ins Visier, daß die Wendepunkte der geschichtlichen Entwicklung perspektivisch erhalten bleiben.

Hegel gibt auf die Frage „Wer denkt abstrakt?“ die Antwort: „Der ungebildete Mensch, nicht der gebildete.“² Er demonstriert das am Beispiel des Mörders an der Richtstätte. Der gemeine Mann sieht nur den Mörder, er abstrahiert von allen sonstigen Eigenschaften, schließt die Vorgeschichte der Tat aus, kappt den Kausalnexus von Familie, Gesellschaft, Politik und reduziert die Komplexität des Verbrechens auf den einen Punkt der Tat. Der gebildete Menschenkenner durchbricht die Unmittelbarkeit des sinnfälligen Eindrucks und rekonstruiert über verschiedene Vermittlungen ein konkretes Bild. Die schlechte Erziehung wird bedacht, die zerrüttete Ehe von Vater und Mutter wird in Anschlag gebracht, ungebührliche Härten bei leichten Verfehlungen gegen die bürgerliche Ordnung werden mitreflektiert. Die Wahrheit der Mordtat wird konkret. Trotz ihrer Komplexität erscheint sie nicht automatisch als notwendig oder unvermeidlich. Ebenso wenig wird sie gerechtfertigt. Die Vermittlungen befördern das Verstehen. Die Konkretion ist ein Resultat. Hegel verweist auf Goethes *Leiden des jungen Werthers*. Auch hier führe die genaue Rekonstruktion des Freitodes nicht zu einer Rechtfertigung des Selbstmordes.

Die Konkretion der Wahrheit ist bei Hegel, weltgeschichtlich betrachtet, immer Prozeß, nie allein das Prinzip, immer Geschichte, nie allein der Gedanke, immer Fülle, selten nur ein einzelner Aspekt. In diesem Sinn kritisiert Platon im *Phaidon* Anaxagoras und Hegel übernimmt diese Kritik. Anaxagoras habe versprochen, die Natur aus dem Prinzip der Vernunft zu erklären und habe stattdessen nur äußere Ursachen wie Luft, Äther, Wasser genannt. Hier läge ein Mangel an Anwendung vor. Das Prinzip sei richtig, doch in dieser Form abstrakt. Die konkrete Entwicklung sei gefordert, wie für Plato bei dem Prinzip der Vernünftigkeit der Natur, so für Hegel bei dem Prinzip der Vernünftigkeit der Geschichte. Auf gleiche Weise kritisiert Hegel die

Vernunfttheologie der Aufklärung. Diese habe Gott als das höchste Wesen gefaßt, damit aber nur ein Prinzip aufgestellt und ihn folglich hohl, leer und arm gemacht. Dem begegne die denkende Vernunft. Sie „faßt die Wahrheit als ein *Konkretes*, als Fülle von Inhalt, als Idealität, in welcher die *Bestimmtheit*, das Endliche als Moment enthalten ist.“³ Nach diesem Endlichen als Moment sucht Brecht, wenn er von Realismus spricht, in der Literaturproduktion nicht anders als in der Geschichtsanalyse. Die Wahrheit ist konkret nur in der Fülle von Inhalt. Hegel benachbart in der *Logik* im Resultat der Triplizität der Dialektik dem Konkreten das Moment des Einzelnen und Subjektiven, alles als vermitteltes Ergebnis von Bewegung und Tätigkeit, also als etwas Bestimmtes und etwas Bestimmendes. Die beiden ersten Glieder der Triplizität sind noch abstrakt. Auch Brecht will den Durchgang durch die Negation abgeschlossen sehen.

Zu Empedokles: Der Satz vom zureichenden Grund.
– Die antike Lehre des Satzes vom zureichenden Grund stammt nicht von Empedokles. Brecht demonstriert ihn in seiner Legende *Der Schuh des Empedokles* lediglich beispielhaft an der Haltung dieses Philosophen. Der Satz stammt aus der Schule der Stoa und wird insbesondere von Chrysippos zum Universalgesetz von Natur und Gesellschaft erhoben. Danach gibt es keinen Zufall. Alles hat eine kausale Ursache, das Weltall hat einen zweckmäßigen Zusammenhang bis in die kleinste Einzelheit hinein. In äußerster Konsequenz ergibt sich ein Determinismus, der die Verantwortlichkeit und Entscheidungsfreiheit des Menschen in Zweifel zieht.

Brecht knüpft in seiner Legende an die Darstellung des Diogenes Laertius über die Berichte des merkwürdigen Todes des Empedokles an. Diogenes referiert die Schilderung des Hippobotos, wonach Empedokles sich in den Feuerschlund des Ätna geworfen habe, in der Absicht, den Glauben über seine Göttlichkeit zu bestärken. Die Wahrheit sei aber zutage getreten. Der Ätna habe einen der ehernen Sandalen des Philosophen ausgeworfen. Dadurch, so ist zu folgern, sei die beabsichtigte Legendenbildung in sich zusammengebrochen.

Brecht verwandelt den Witz der Natur in eine Weisheit des Philosophen. Empedokles legt einen Schuh am Rand des Ätna ab, um zu verhindern, daß das Gerücht entsteht, er sei unsterblich wie ein Gott. Als nach seinem Verschwinden ohne Abschiedsgeste die ersten Gerüchte auftauchen, greift sein Plan. „Aber zu dieser Zeit wurde dann sein Schuh gefunden, der aus Leder / Der greifbare, abgetragene, der irdische! Hinterlegt für jene, die / Wenn sie nicht sehen, sogleich mit dem Glauben beginnen. / Seiner Tage Ende / War so wieder natürlich. Er war wie ein anderer ge-

1 Brecht, GBA 28, S. 407.

2 Hegel, Jenaer Schriften 1801-1807, Bd.2, S.577.

3 Hegel, *Philosophie der Religion I*, Bd.16, S.38.

storben.“ Die Tat des Philosophen ist ein vorsorgliches Argument gegen diejenigen, die üblicherweise „Dunkles noch dunkler machen wollen und lieber das Ungereimte / Glauben, als suchen nach einem zureichenden Grund.“¹ Die Schüler des Empedokles müssen angesichts des unwiderlegbaren Beweises ihre Spekulationsflut dämpfen.

Die Legenden-Korrektur Brechts ist eine Mahnung zu einer prüfenden Weltsicht. Vorsicht! Es geschieht mehr aus Absicht und Berechnung, als gemeinhin angenommen. Daß ein Vulkan den Schuh eines Selbstmörders wieder auswirft, wäre eine Laune der Natur, ein Zufall vielleicht, jedenfalls etwas Menschenfernes. Daß ein öffentlich hoch geachteter Philosoph, der Freitod begeht, eine unzweideutige Spur legt, ist ein Zeichen, eine aufklärende Tat, ein humaner Gestus, jedenfalls ein Akt jenseits des Zufalls der Natur. Brecht verschiebt mit seiner Korrektur die Grenze zwischen undurchschaubarer äußerer Natur und begreifbarer menschlicher Praxis. Der Spielraum des Subjekts in der Geschichte wächst. Der weise Philosoph beweist es durch seine Tat. Der erzählende Poet bringt es zur Anschauung.

Der Satz vom zureichenden Grund wird in der Fassung: Nihil est sine ratione, cur potius sit quam non sit oder der Formel: Omne ens habet rationem diskutiert. Alles hat einen Grund, jede Wirkung hat eine Ursache. Durch Schopenhauers Abhandlung *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* (1813/1847) ist der Satz in der deutschen Fassung bekannt geworden. Für Brecht ist im Jahr 1935, in dem er seine Legenden-Korrektur verfaßt, vor allem die Richtung gegen Wunderglaube und Zufallspathos wichtig. Es ist das Jahrzehnt, das die Gläubigkeit der Massen beschwört, die Glaubenssehnsucht allenthalben fördert, inbrünstiges Glauben höher einschätzt als kühles Wissen, einen Führerglauben propagiert und die Glaubenshaltung der kirchlichen Tradition schamlos politisch ausbeutet. Für diese Trunkenheit ist der Satz vom zureichenden Grund eine Mahnung wie aus einer fernen nüchternen Welt. Nihil fit sine causa – dieser trockene Imperativ entzieht einer wohligen Schicksalsgläubigkeit den Boden.

Für Brecht hat Empedokles den Satz vom zureichenden Grund durch seine Haltung als Philosoph sinnfällig gemacht. Er gehört damit zu den vorbildhaften Lehrern. Der Tod im Ätna mag ungewöhnlich bleiben, er soll indes die Gesetze des Natürlichen nicht überschreiten.² Das Nihil est sine ratione, ein operativer Grundsatz jedweder Aufklärung, ist eine Mahnung vor dem Hang zu großen Geheimnissen oder zu tiefer

Metaphysik. Der Satz greift ein, wo Legendenbildungen wuchern.

Zu Sokrates: Der Satz vom aufgelösten Widerspruch. – Hegel und Sokrates nennt Brecht in einem Atemzug, bezogen auf die Methode ihres Philosophierens, die Dialektik also, und dies konzentriert auf ihr inneres Räderwerk, den Satz des Widerspruchs und das Verfahren, den Widerspruch aufzuheben oder die Wirksamkeit des noch nicht aufgelösten Widerspruches zu begreifen. Brecht hat das Kapitel „Satz des Widerspruchs“ aus der „Lehre vom Wesen“ im ersten Teil „Die objektive Logik“ aus Hegels *Wissenschaft der Logik* studiert und mit Anstreichungen versehen. Wie die philosophischen Notizen Brechts belegen, nimmt er folgenden Grundsatz zustimmend zur Kenntnis: „Es ist überhaupt aus der Betrachtung der Natur des Widerspruchs hervorgegangen, daß es für sich noch sozusagen kein Schaden, Mangel oder Fehler einer Sache ist, wenn an ihr ein Widerspruch aufgezeigt werden kann.“³ Die Begriffe träten bei Hegel, so führt Brecht in den *Flüchtlingsgesprächen* humorvoll aus, immer nur paarweise auf, jeder sei mit seinem Gegenteil verheiratet, dies garantiere folglich Konflikt und Streit. Im Staat lägen Harmonie und Disharmonie nebeneinander, wo die größte Ordnung herrsche, sei gleichzeitig die größte Unordnung festzustellen, Hegel selbst sei als Verfechter des Staates zugleich Aufrührer gegen den Staat gewesen. Die Emigration liefert für Brecht zahllose Beispiele für Widersprüchliches und die Notwendigkeit, dies der Methode der Dialektik zu überantworten, um die Entwicklungsprozesse begreifen zu können. Brecht führt konkret die Feigheit der Tapfern und die Tapferkeit der Feigen an, um Widersprüchlichkeiten und ihre sprunghaften Entwicklungen zu benennen. Das weist auf Sokrates zurück. An dieser historischen Figur demonstriert Brecht die Dialektik von Tapferkeit und Feigheit, den aufgelösten Widerspruch also, in einem poetischen Verfahren, das dem antiken Philosophen eine plastische Gestalt gibt und ineins das Ethos praktischen Philosophierens im öffentlichen Raum demonstriert.

In der Erzählung *Der verwundete Sokrates*, entstanden 1939 und publiziert 1949 in den *Kalendergeschichten*, wird der antike Philosoph als Weiser vorgestellt, also jene Gestalt, die Brecht in den theoretischen Traktaten immer wieder beschwört. Sokrates ist eine öffentlich wirksame Figur, die Glaubwürdigkeit erlangt durch ihr Verhalten. Wie Empedokles beeindruckt Sokrates über die philosophische Argumentation hinaus durch sein praktisches Tun. Alkibiades hatte in Platons *Gastmahl* Sokrates als großen Krieger gerühmt, der durch seine Tapferkeit sogar eine Schlacht zugunsten der Griechen mitentschieden hätte. Brecht dekonstruiert in seiner Erzählung diesen Kriegehschlaf. Eine Idee Georg Kaisers aufgreifend, schildert er So-

1 Brecht, GBA 12, S. 31f.

2 Vgl. zur Deutung des Todes im Ätna die Unterschiede zwischen Hölderlin und Brecht bei Frank D. Wagner: *Der Tod im Ätna. Hölderlins und Brechts Empedokles-Legende*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119 (2000), H.4, S. 589-600.

3 Hegel, *Wissenschaft der Logik II*, Bd. 6, S. 78f.

krates als einen wenig mutigen Soldaten, der in einer Schlacht gegen die Perser durch einen Dorn im Fuß an der vorschnellen Flucht gehindert wird. Gezwungen zur Standhaftigkeit, gelingt es Sokrates durch einige verzweifelte Manöver, die Flucht der anderen Griechen aufzuhalten und so die Perser zu besiegen. Da außer Sokrates niemand das Motiv des Dorns kennt, sieht die Aktion aus wie große Tapferkeit im Feld. Es war aber Feigheit. Dennoch gibt es in der Folge jene Tapferkeit des Feigen, die auf den ersten Blick wie ein unauflösbarer Widerspruch aussieht. Als Sokrates für seine vermeintliche Kriegstapferkeit geehrt werden soll, bringt er jene Tapferkeit der besonderen Art auf, die ihm wahres Ansehen nach Brecht verschafft. Sokrates gesteht die Peinlichkeit der Dornverletzung. Der Kriegeruhm ist dahin. Die Anerkennung des Alkibiades für diese Wahrheitsliebe ist für Sokrates Lohn genug. „Du kannst mir glauben, daß ich dich für tapfer genug halte. Ich kenne niemand, der unter diesen Umständen erzählt hätte, was du erzählt hast.“¹ An der Reaktion von Xanthippe ist ablesbar, welches Gelächter Sokrates mit seinem Eingeständnis in der Gesellschaft riskiert.

Der Widerspruch von der Tapferkeit und der Feigheit in einer Person ist damit aufgelöst. Sokrates ist feige, insofern der Krieg nicht sein Krieg ist, nicht in seinem Interesse liegt, er folglich Fluchtreflexen nachgibt. Sokrates ist tapfer, insofern er die Ehrlichkeit über den Kriegeruhm stellt, die Wahrheit über die Legendenbildung siegen läßt. Im poetischen Medium ist sinnfällig geworden: Ein Dorn im Zeh kann ein hinreichender Grund für den Gewinn einer Schlacht sein; diese Wahrheit ist erst konkret, wenn sie auch öffentlich bekannt gemacht wird; der Widerspruch in einer Person ist erhellend und kann zur Auflösung gebracht werden, wenn er nicht kontradiktorisch gefaßt wird. Im inneren Zusammenhang stehen der Zufall der Verletzung, die Theatralik als Kriegslist und die Legendenbildung auf der einen Seite und die Wahrheitsliebe im privaten Bereich und im öffentlichen Raum auf der anderen Seite. Sokrates entgeht als Weiser durch seine mutige Tat denjenigen Anomalien und Asozialitäten, die Folgen von Zufallsgläubigkeit und Legendenseligkeit sind. Sein Verhalten gibt den Blick frei für die andere Dialektik: die Feigheit der Tapferen. Brecht entwirft in der antiken Gestalt des Sokrates jenen Typus des Philosophen, den er sich für seine Zeit wünscht.

1 Brecht, GBA 18, S. 425.

Д-р Ермунт Віцісла
Директор Архіву Бертольта Брехта м. Берлін
(Німеччина)

Новий театр з новим змістом у Європі. Візитна картка Брехта для Берліну*

Тепер еміграція була позаду. Майже. 31 жовтня 1947 року Брехт доволі поспішно залишив Сполучені Штати і вирушив до Цюріху. Прибуття до Європи він сприймав спочатку як життєво важливе звільнення: Він насолоджувався „першою європейською весною за вісім років”, „фарбами рослинного світу”, „фруктовими деревами по дорозі до Цюріху”.¹ „Нас дивує багатство диких квітів на старому цивілізованому континенті”.² Його обробка „Антигони” Софокла для постановки у Курі була „поверненням до німецькомовного простору”, він скористався перекладом Гельдерліна. „Я знаходжу швабські інтонації, гімназичні латинські конструкції і почувуюся вдома. Відчувається також Гегель”.³ Але перебування у Швейцарії все більше і більше стає випробуванням терпіння: „Втім ми займаємось напруженою справою емігрантів: очікуванням”.⁴

Цій вимушеній паузі завдячує брехтівський „Малий Органон для театру”, завершений у серпні 1948 року у Фельдмейлені під Цюріхом. Це стисле узагальнення діалогів під назвою „Покупка міді” про новий спосіб театральної гри. Власне кажучи, Хелена Вайгель і він вже давно хотіли бути у Берліні, однак американський дозвіл на перебування не було продовжено, а у Берні були відхилені їхні клопотання про проїзні документи. Вони застрягли у Швейцарії. Не було також дозволу на роботу, і тому не можна було згадати прізвище Брехта як режисера постановки п'єси „Пан Пунтіла і його слуга Матті” у драматичному театрі Цюріха. „Це літо було жаклигим”, написав недозволений режисер своєму другу Каспару Неєру у вересні 1948 року, перебуваючи на цей час вже десять місяців на Цюріхському озері. Він не міг, „постійно чекаючи, по-справжньому працювати”.⁵

Проте у тексті „Малого Органону” нічого не говорить про нетерпіння його автора. Дрібний почерк, поштовх до якого він отримав від Хелени

Вайгель, справляє враження швидкості. Праця нараховує трохи більше тридцяти друкованих сторінок і складається з 77 параграфів. „Основна теза: спеціальне навчання є найважливішим задоволенням нашої епохи, тому воно (задоволення) повинно займати значну позицію у нашому театрі”.⁶ Це може здивувати всіх, хто звик вважати брехтівський театр повчальним і інтелектуальним. Задоволення, розвага, жарт і насолода – ключові слова, якими починається „Органон”, у такий спосіб Брехт підкреслює продуктивність, легкість і прозорість. „З критичної позиції стосовно суспільного світу вилучено недолік нечуттєвого, негативного, нехудожнього, нав'язаний пануючою естетикою”.⁷ Брехт, драматург і театральний теоретик, режисер майже без практики, пропонує радикальний контрпроект до існуючого театру, від якого він відмовляється, вважаючи його недостовірним.

Натхненням завершенням теоретичного самовизначення, у кінці серпня 1948 року Брехт відвідав театральну виставу у Констанці. Вперше після п'ятнадцяти років він знову ступив на німецьку землю. Це була постановка п'єси „Санта Крус” Макса Фріша, який у своєму другому щоденнику розповідав про екскурсію. Візит став початком займання. Під час зустрічі з акторами і режисером Хайнцем Хільпертом Брехт був стриманим, однак після повернення до Швейцарії він „блідий від гніву” ледь міг володіти собою, згадував Фріш: „Словниковий запас тих, хто залишився в живих, якими необтяженими вони не хотіли б бути, їхня поведінка на сцені, їхня весела необізнаність, їхня безсоромність, адже вони просто продовжують робити все так, неначе було лише зруйновано їхні будинки, їхнє штучне блаженство, їхній поспішний мир із власною країною, – це все було гірше, ніж побоювання; Брехт був шокований, його виступ був великою лайкою”.⁸ Ймовірно Брехт запитував себе, чи можливо буде колись випробувати ідеї, з радістю і натхненням розроблені в „Органоні”? У Констанці взяв гору скепсис: „Тут потрібно починати все спочатку”, констатував Брехт. Зрештою, цей досвід, здається, зміцнив його бажання, готувати прорив.

Принаймні вже прийшли документи. 30 серпня 1948 року Федеральний департамент юстиції та

* Erstdruck in: Erdmut Wizisla. Neues Theater mit neuen Inhalten in Europa. Brechts Visitenkarte für Berlin //

1 Journal, 12. April 1948, Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. u. Registerband. Berlin und Weimar / Frankfurt am Main 1988-2000, fortan BFA, BFA 27, S. 267

2 Journal, 12. Juni 1948, BFA 27, S. 271

3 Journal, 16. Dezember 1947, BFA 27, S. 255

4 Bertolt Brecht an Ferdinand Reyher, April 1948, BFA 29, S. 448

5 Bertolt Brecht an Caspar Neher, September 1948, BFA 29, S. 469

6 Journal, 18. August 1948, BFA 27, S. 272

7 Journal, 18. August 1948, BFA 27, S. 272

8 Max Frisch. Tagebuch 1966-1971. Frankfurt am Main 1972, S. 36 9 Ebd.

поліції Швейцарської Конфедерації у Берні видав Брехту паспорт № 9180. Хелена Вайгель отримала також особовий документ для іноземців. Незважаючи на те, що документи дозволяли багаторазові виїзди і в'їзди, їхнє оформлення було чим завгодно, але не жестом довіри. Брехт залишався під підозрою: через тиждень після того, як були підписані документи, федеральне поліцейське управління віддало розпорядження про радіоспостереження квартири у Фельдмейлені, оскільки на думку сусідів, іноземці Брехт і Вайгель влаштували у себе комуністичний агітаційний центр з передавачем.¹

Оригінал паспорта – складений втричі аркуш А3, вклеєний у сіру картонну обкладинку формату А6. Краї аркуша витерті через те, що необхідно було постійно мати його при собі і пред'являти за вимогою. Російські, чеські, австрійські і швейцарські візи документують шляхи і обхідні дороги наступних місяців. Якби фото на паспорт не було обрізано, можна було б побачити, що Брехт, коли його фотографували, мав краватку, що траплялося надзвичайно рідко. Тут він вдягнувся офіційно для важливої події. Раптово Берлін відчутно наблизився.

„Тепер у нас є документи і ми хочемо приїхати“, так починається лист Брехта до Герберта Іерінга, написаний у вересні 1948 року. Це візитна картка, зміст якої показує певні розрахунки і вимоги, але також дещо приховану скромність: його візаві знає, з ким він має справу. Одержувач цього повідомлення був вибраний з розумом. Брехт шукав можливості повернення до своєї слави довоєнного часу. Впливовий берлінський критик Іерінг з 1945 року був завідувачем літературною частиною Німецького театру. Двадцять п'ять років тому молодий драматург Брехт отримав важливу підтримку і високу оцінку від Іерінга. У рецензії на прем'єру драми „Барабани вночі“ у Мюнхенському камерному театрі, яка з'явилась 5 жовтня 1922 року у Берлінському „Біржовому кур'єрі“, Іерінг назвав театр Брехта виходом із непродуктивного заціпеніння. З його драмами наявною є „нова художня цілісність“. Рецензія Іерінга була схожа на сигнал фанфар, вона стала приказкою: „Двадцятичотирьохрічний поет Берт Брехт протягом ночі змінив поетичне обличчя Німеччини. У нього новий тон, нова мелодія, нове бачення у часі“.² Відразу після цього Іерінг запропонував Брехта на отримання премії імені Генріха Клейста за 1922 рік. Брехт був дуже вдячний за це і намагався зробити таку похвалу тривалою, відзначаючи автора: „Ви є першим критиком цього часу“³, писав він Іерінгу в 1925/26 роках. Саме одержувач листа викликав і сприяв програмному визначенню Брехта.

З 1945 року Іерінг підкреслював при кожній нагоді, як терміново він і його друзі хотіли б бачи-

ти Брехта у Берліні. „Ми всі сподіваємось, що ви скоро прийдете до Берліну“, писав Іерінг у жовтні 1945 року. „Брехт, ми скучаємо за вами, нам не вистачає розмов з вами. [...] Дорогий Брехт, приїждити швидше, щоб ви могли побачити, як багато гарних захоплених вами акторів у Німецькому театрі, та з яким ентузіазмом ми усі хочемо зануритися у чудову „Матінку Кураж“!“⁴ До п'ятдесятиріччя Брехта 10 лютого 1948 року Німецький театр влаштував святковий вечір на його честь. „Якби ви зараз приїхали, ви побачили б, як Берлін підготувався до зустрічі з вами“⁵, писав Іерінг. А після надзвичайного успіху вечора, особливо серед молоді, додав: „Для загальної культурно-політичної ситуації немає нічого більш термінового ніж ваші твори“.⁶

Як сприймалося таке приналежності? Брехт був незаможним емігрантом, з часу його великих успіхів минуло двадцять років. Хто ж він був? Ні його значення, ні його можливості не були загально визнаними. Звідки могла взятися самовпевненість? Макс Фріш переконливо зобразив Брехта в очікуванні. Він „ховався, був дуже уважним. Це був біженець“.⁷ Так виглядав портрет Брехта у першому щоденнику, текст якого Брехт схвалив і підтвердив: „надто сором'язливий для світської людини, надто досвідчений для вченого, надто обізнаний, щоб не боятися, особа без громадянства, людина з обмеженими термінами перебування, перехожий нашого часу“.⁸ Квартира у Фельдмейлені мала „щось стимулює тимчасове, неначе за сорок вісім годин можна було вирушати в дорогу. Вона не була домівкою“.⁹ Слід звернути увагу на те, що Брехт не втратив енергії для стрибка. Відчутними є його пошуки, помітно, як він горів бажанням, зробити наступний крок. „Антигону“ у Курі з Хеленою Вайгель у головній ролі він вважав „анонсом для Берліну“.¹⁰ „У Курі чи Цюриху“, зазначав Фріш, „Брехт репетирував для Берліну“.¹¹

Тепер шлях був відкритий, і з листом до Іерінга Брехт зробив перший крок. Документ походить з колекції Когена, однієї з двох частин цюрихської спадщини, які Архів Бертольта Брехта зміг отримати зовсім недавно.¹² Йдеться про машинописну непідписану копію, на якій через загнутий копіювальний аркуш відсутня невелика частина тексту у правому нижньому кутку. В архіві одержувача не зберігся оригінал. Стосовно дати Брехт вказує, як це часто відбувається, лише місяць „вересень 48“.

4 Herbert Ihering an Bertolt Brecht. 24. Oktober 1945, Bertolt-Brecht-Archiv (BBA) 211/28

5 Herbert Ihering an Bertolt Brecht. 4. Februar 1948, BBA 3104

6 Herbert Ihering an Bertolt Brecht. 13. Februar 1948, BBA 3105

7 Max Frisch. Tagebuch 1946-1949. Frankfurt am Main 1950, S. 293 8 Ebd.

9 Ebd., S. 290

10 Bertolt Brecht an Stefan Brecht. Mitte/Ende Dezember 1947, BFA 29, S. 440

11 Max Frisch. Tagebuch 1966-1971. Frankfurt am Main 1972, S. 31

12 Через ці обставини лист відсутній у берлінському і франкфуртському виданні, досі публікувалася лише його копія. Pop. Theater der Zeit. Berlin 61. Jg. (2006), H. 6, S. 30

1 Werber Wüthrich. Bertolt Brecht und die Schweiz. Unter Mitarbeit von Stefan Hulfeld. Zürich 2003, S. 234

2 Herbert Ihering. Bert Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert. Gesammelte Kritiken zum Theater Brechts. Hg. und eingeleitet von Klaus Völker. München 1980, S. 4f

3 BFA 28, S. 245

Лист отримує функцію оповісника. Спочатку треба зменшити очікування. Брехт підкреслює тимчасовість рішення, він не вирішив остаточно і хоче поки що розвідати обстановку. Його можна позбавити люб'язностей та почесей („без галасу”, без ушановування). Він наголошує на суто робочому характері візиту; слід обговорити проекти, він хоче „почати працювати тихо і непомітно” і радіє „діяльності у Берліні”. Тут також як і в „Органоні” акцент зроблено на результат. Брехт приїздить до Берліну обережно. Звичайно, його стриманість має також політичне підґрунтя. Німеччина взагалі не зрозуміла мою кризу, писав Брехт у Цюриху, спокійно-аналітично, але маючи достатні підстави для стурбованості: „Моє гасло – продовжувати. Це відкладається і витісняється. Всі бояться розриву, без якого неможливим є створення нового”¹. Те, що вважається доречним у політиці, не є переконливим у театрі. З боягузством така стримана позиція очікування не має нічого спільного, вона свідчить скоріше про благотворну силу: „Насправді, здається, основний ефект праці, такої, як моя, полягає у тому, щоб зламати і зруйнувати у театрі якомога більше”².

Однак Брехт не був би Брехтом, якби він у такій ситуації залишався розважливим і скептичним. Принаймні відкривалось нарешті те, на що він чекав п'ятнадцять років. І він сформулював – це зворотній бік обережності – свої вимоги чітко і зі стриманим пафосом. „Матінка Кураж” була б чудовою постановкою у Німецькому театрі, нарешті у „репрезентативному”³ (у Брехта *representativ*) театрі рейху”, або у Театрі на Шіфбауердам, що могло б заснувати безперервність. Яке бачення! Згадуючи тріумф „Трикопійчаної опери” у Театрі на Шіфбауердам, Брехт передбачає тріумф, який буде супроводжувати Берлінер Ансамбль у тому ж будинку з 1954 року. Це однозначне, красиве визнання Берліна, „який, звичайно, залишається для нас пупом землі”. Однак щоб не наблизитися до пупа світу провінційно, Брехт посилається на Європу. Правда, при пильному погляді з'ясовується, що його план європейського репертуару є уявним. Постановки, оголошені ним як погоджені умовами контрактів, у більшості випадків були здійснені значно пізніше, частково лише після його смерті. У безпосередній близькості була тільки „Матінка Кураж” у Відні, прем'єра якої відбулася у грудні 1948 року, у Парижі п'єсу було поставлено лише через три роки, а у Римі навіть через чотири. „Пана Пунтілу” на сцені у Гельсінкі можна було побачити тільки у 1954 році, а „Трикопійчану оперу”

у лондонському театрі Роял Корт взагалі у лютому 1956 року. За життя Брехта не були поставлені ні „Галілей” у Копенгагені, ні „Крейдяне коло” у Цюриху. При цьому скорочення „і т. ін.” справляло враження, неначе з нескінченної кількості проєктів було вибрано лише кілька.

Однак Брехт діяв тут стратегічно. Постановки у Берліні, сигналізував він авторитетному театральному критику, були привабливим викликом для нього, але не вершиною, оскільки його європейський горизонт простягався далеко за межі колишньої столиці рейху. Ця людина, яка приїхала зі Швейцарії, не була ні репатріантом, ні гостем, мала хватку як полководець, зафіксувала прапорець на карті Європи і передбачила тріумфальну ходу, яку її новий театр здійснить лише після її смерті. І Брехт врятував театр, оскільки без визнання у Європі, насамперед у Франції і Польщі, Берлінер Ансамбль, імовірно, ніколи не подолав би провінційності, яка йому приписувалась.

Брехт змінив театральне обличчя не лише Німеччини, а й Європи і цілого світу. Його театр – це театр мистецтва без неприродного, показу без проникнення, навчання без дидактики, задоволення без поверховості, чуттєвості без витіюватості, пізнання без нападу зненацька, політичного втручання без моралізування, це театр звільнення, структурно демократичний і застрахований від будь-якої спроби опіки – „театр наукової епохи”, просвітницький і в кращому сенсі слова європейський.⁴

З німецької переклала
Світлана Соколовська.

1 Journal. 6. Januar 1948, BFA 27, S. 262

2 Journal. 20. Dezember 1947, BFA 27, S. 256

3 Так зазначено у проєкті. – Брехт написав слово так, як він вимовляв його на баварсько-швабському діалекті. Це зустрічається доволі часто в його текстах. Помітні додаткові значення, як у цьому випадку „репресія”, іноді були свідомими (свастика на будівлі театру). Однак у цьому випадку слововживання здається скоріше ненавмисним, оскільки під час переговорів про постановку Брехт навряд чи висловлювався критично по відношенню до Німецького театру перед Ієрінгом.

4 Автор статті вдячний колегам Ельгіні Гельмштет і Анеті Шубоц за допомогу в отриманні документів.

БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

*Колектив редакторів висловлює свою щиру подяку пані Барбарі Брехт-Шаль,
доньці Бертольта Брехта, та видавництву Зуркамп (Німеччина)
за безкоштовний дозвіл на публікацію
українського перекладу наступних Брехтівських текстів.*

Содат з Ла-Сьйота

Після Першої світової війни у невеличкому південно-французькому портовому містечку Ла-Сьйота на ярмарку з нагоди святкування спуску корабля на воду ми побачили на одній громадській площі бронзовий пам'ятник солдата французької армії, навколо якого скупчився натовп людей. Ми підійшли ближче і зрозуміли, що це живий чоловік, який у земисто-бурому плащі, сталевому шоломі на голові, з багнетом у руках непорушно застиг під гарячим червневим сонцем на кам'яному постаменті. Його обличчя та руки були помальовані бронзовою фарбою. Він не ворухив жодним мускулом, не здригалися навіть його вії. До його ніг на постаменті був прихилений шматок картону з таким текстом:

Людина-статуя
(*Homme Statue*)

Я, Шарль Луї Франшард, солдат ...ого полку, внаслідок контузії під час Верденської битви отримав дивовижну здатність: тепер я можу абсолютно непорушно застигати на одному місці і будь-яку кількість часу поводитися, наче статуя. Багато професорів перевіряли моє мистецтво і визначили, що це хвороба, яка не підлягає поясненню. Будь ласка, зробіть невеличку пожертву безробітному батькові сімейства!

Ми кинули монету в тарілку, що стояла біля цієї таблички, і, похитавши головою, пішли далі. Отже тут, думали ми, стоїть він, озброєний до зубів, незламний солдат багатьох тисячоліть, той, завдяки якому творилася історія, той, який уможлиблював усі ці великі діяння Александра Македонського, Цезаря та Наполеона, про які ми читали у шкільних підручниках. Ось він. Той, хто навіть не кліпає віями. Лучник Кира Великого, візник бойової колісниці Камбіса, ще остаточно не засипаний піском, легіонер Цезаря, улан Чингісхана, швейцар Людовика Чотирнадцятого та гренадер Наполеона Першого. Власне кажучи, він володіє

не такою аж незвичайною здатністю – ставати нечутливим – якщо подумати, що на ньому випробували усі можливі засоби знищення людини. Наче камінь, без відчуттів (каже він), застигає він, коли його посилають на смерть. Продірявлений списками різних епох, кам'яними, бронзовими, залізними, переїханий колісницями Артаксеркса та генерала Людендорфа, розтоптаний бойовими слонами Ганнібала та кінними ескадронами Аттіли, розтрощений шматками металу, які вилітають з щоразу досконалішої зброї багатьох століть, а ще каменями з катапульта, роздертий кулями, великими, наче яйце голуба, та маленькими, наче жало бджілки, стоїть він, непохитний, знову і знову, а ним командують різними мовами, а він не знає чому і навіщо. Він не стає власником земель, які завойовує, так само, як будівельники не поселяються в будинок, який збудували. Йому не належить країна, яку він захищає. Так само, як і зброя чи мундир. Але він стоїть, на нього падає смертельний дощ з літаків та ллється кипляча смола з міських мурів, під ним розриваються міни та зяють провалля, навколо нього вирує чума та землею котиться хімічний газ, він – жива мішень з крові та плоті для списів та стріл, точка прицілювання, гарматне м'ясо, ціль газових атак, перед ним – ворог, за ним – генерал! Незліченні руки, які тчуть йому камзоли, кують лати, шиють чоботи! Незчисленні кишені, які завдяки ньому наповнюються! Безмежний крик усіма мовами світу, який його надихає! Нема Бога, який його б не благословив! Його, до якого прилипла жажлива проказа терпіння, і якого виїла невиліковна хвороба нечутливості!

Що ж це за контузія, думали ми, якій він завдячує цією хворобою, жажливою, потворною і неймовірно заразною хворобою? І чи не мала б вона, питали ми себе, все-таки бути виліковною?

З німецької переклала
Юлія Микитюк

Непристойна стара

Моїй бабці виповнилося сімдесят два роки, коли помер мій дідो. У нього була невеличка літографія в одному баденському містечку, де він працював з двома, трьома помічниками аж до смерті. А моя бабця зовсім сама, без служниці, вела домашнє господарство, дивлячись за старим, хистким будинком і готуючи їсти для помічників та дітей.

То була маленька, худорлява жінка зі жвавими очима ящірки, але з повільною манерою говорити. Маючи зовсім мізерні засоби для існування, вона виростила п'ятеро дітей з сімох, яких вона народила. Але сама вона з роками тільки меншала. З п'ятох дітей двоє дочок поїхали до Америки, двоє синів з містечка теж виїхали. Залишився тільки наймолодший, зі слабким здоров'ям. Він став друкарем і створив завелику сім'ю. Таким чином, коли вмер мій дідо, бабця була у будинку сама. Діти писали один одному листи, обговорюючи нову проблему: ніхто не знав, що з нею робити. Один син навіть запропонував їй житло, а друкар хотів переїхати зі сім'єю у її будинок. Але стара відхилила всі пропозиції і лиш хотіла, щоб матеріально забезпечені діти підтримали її невеличкою грошовою сумою. Продаж давно застарілої літографії не приніс жодного прибутку, крім того, ще й zostалися неоплачені борги. Діти писали їй, що вона не може жити зовсім сама, але коли вона категорично відмовилася від переїзду, вони поступилися і щомісяця надсилали їй трохи грошей. Врешті-решт, думали вони, у містечку ж залишився друкар. Той взяв на себе обов'язок час від часу писати братам і сестрам про їхню матір. Його листи до мого батька і що той довідався під час відвідин моєї бабці та похорону через два роки, намалювали мені картину про події, що відбувалися упродовж цього часу. Здається, друкар від самого початку був розчарований, що моя бабця відмовилася пустити його в досить великий і тепер порожній будинок. Він ж бо жив з чотирма дітьми у трьох кімнатах. Але стара взагалі підтримувала з ним дуже слабкий зв'язок. Щонеділі, по обіді, вона запрошувала дітей на каву, власне кажучи, це все. Раз чи двічі на квартал вона ходила до сина в гості і допомагала невістці консервувати ягоди. З кількох її висловів молодця зрозуміла, що у маленькій квартирі друкаря їй було затісно. Той не зміг стриматися і написав про це в повідомленні обурене речення зі знаками оклику. Коли мій тато в одному з листів запитав її, що вона тепер поробляє, то отримав зовсім корот-

ку відповідь: вона ходить в кіно. Варто зазначити, що це не була зовсім буденна річ, принаймні в очах її дітей. Тридцять років тому кіно не було таким, як тепер. Йшлося про бідні, погано провітрювані бари, часто створені у старих кегельбанах, з крикливими плакатами перед входом, зі зображеннями вбивств та трагедій пристрасті. Власне, туди ходили тільки підлітки, або, через темряву, закохані пари. Єдина стара жінка, напевно, там дуже кидалася в очі. Варто було подумати і про іншу сторону цих вилазок в кіно. Квитки точно коштували недорого, але оскільки це задоволення приблизно прирівнювалося до ласощів, то це означало «викинуті на вітер гроші». А людину, яка викидає на вітер гроші, не поважає ніхто. Крім того, моя бабця нерегулярно спілкувалася не тільки зі своїм сином, але й з іншими знайомими – вона ні не ходила до них у гості, ні не запрошувала їх. Вона ніколи не ходила на каву у жодну кав'ярню міста. Натомість вона часто бувала у майстерні одного чоботаря, у бідному провулку з поганою славою, де, особливо по обіді, вешталися зовсім нереспектабельні суб'єкти – безробітні офіціантки та підмайстри. Чоботар був чоловіком середніх літ, він побував у всьому світі, але це не принесло йому жодної користі. Кажали, що він полюбляє випити. У будь-якому випадку, він не був належним товариством для моєї бабці. В одному листі друкар написав, що вказав на це своїй матері, але отримав зовсім холодну реакцію. «Він бачив світ», – відповіла вона і завершила розмову. З моєю бабцею не легко було говорити про речі, які вона обговорювати не хотіла. Приблизно через півроку після смерті діда друкар написав моєму батькові, що їхня матір що другий день їсть у ресторані. Але й новина! Бабця, яка ціле своє життя готувала їсти дюжині людей, а сама доїдала тільки рештки, тепер їла в ресторані! І що з нею тільки трапилося? Незабаром мій батько поїхав у відрядження поблизу рідного містечка і відвідав матір. Коли він прийшов, вона якраз збиралася кудись іти. Вона знову зняла капелюшок і почастивала його склянкою червоного вина з печивом. Вона здавалася дуже врівноваженою: не дуже веселою, але й не мовчазною. Вона спитала, як нам ведеться, хоч і не вдавалася в деталі, загалом вона лиш цікавилася, чи для дітей є достатньо вишень. У цьому плані вона була така, як завжди. Будинок, звичайно ж, був стерильно чистий, а в неї був здоровий вигляд. Єдине, що вказувало на її нове життя, було небажання йти з

моїм батьком на цвинтар, на могилу чоловіка. «Ти можеш піти сам», – промовила вона мимохідь. – «Третя зліва в одинадцятому ряді. У мене ще справи». Друкар пізніше пояснив, що, напевно, вона поспішала до свого чоботаря. Він багато нарікав на неї: «Я сиджу у цій норі з моїми, маю тільки п'ятигодинний робочий день і погану платню, крім того, часом мені дошкуляє астма, а будинок на Головній вулиці стоїть зовсім порожній». Мій батько винайняв кімнату в готелі, хоч і очікував, що матір принаймні про людське око запросить його жити в себе, але про це вона навіть не заїкалася. Навіть коли в будинку ще жило повно людей, вона завжди була проти, щоб він жив із нею, натомість він завжди мав витратити гроші на готель! Але, здавалося, вона остаточно поставила хрест на своєму сімейному житті та вирушила новим шляхом, тепер, коли її життя добігало до кінця. Мій батько, в якого було добре розвинуте почуття гумору, назвав її «дуже бадьорою» і сказав моєму дядькові дати старій жінці спокій, нехай робить, що хоче. Але чого вона хотіла? Наступне, про що нас повідомили: вона замовила бричку і поїхала відпочивати за місто, та ще й у звичайний будній день, у четвер! То був великий кінний екіпаж з великими колесами і з місцями для цілої сім'ї. Декілька разів, коли ми, внуки, приїжджали в гості, дідो винаймав його. Бабця ж завжди залишалася вдома. Недбало махнувши рукою, вона щоразу відмовлялася поїхати з нами. А після прогулянки на бричці відбулася подорож до К., великого міста, до якого треба було дві години їхати залізницею. Там проходили кінні перегони і саме на них поїхала моя бабця. Друкар тепер здіймав щоразу більший гвалт. Він навіть хотів притягти до неї лікаря. Прочитавши лист, мій батько похитав головою, але від ідеї покликати лікаря відмовився. До К. моя бабця поїхала не сама. Вона взяла з собою молоду дівчину, трохи недоумкувате створіння, як писав друкар, кухарку з ресторану, в якому стара їла що другий день. Ця «каліка» відтепер відігравала важливу роль. Здавалося, моя бабця просто на ній схибнула. Вона брала її в кіно і до чоботаря, до речі, він виявився соціал-демократом; пліткували, що обидві жінки за склянкою червоного вина грали в кухні в карти. «Вона купила тій каліці капелюшок з трояндами», – у розпачі писав друкар. – «А наша Анна немає сукні на Святе Причастя!» Листи мого дядька ставали зовсім істеричними і розповідали про «непристойну поведінку нашої любшої матусі»,

більш нічого. Решту я дізнався від мого батька. Господар готелю, підморгнувши, прошепотів до нього: «Кажуть, пані Б. розважається тепер на повну». Насправді, навіть в останні роки життя, моя бабця зовсім не купалася в розкоші. Якщо вона не їла в ресторані, то здебільшого перебивалася яєшнею, кавою і насамперед, її улюбленим печивом. А ще дозволяла собі купити дешеве червоне вино і завжди пила його до їди, невеличку склянку. Увесь будинок вона тримала чистим, не тільки спальню та кухню, які вона використовувала. Без відома дітей вона його заклала. Так ніхто й не дізнався, що вона зробила з грішми. Скоріш за все, вона віддала їх чоботареві. Бо після її смерті він переїхав до іншого міста та розпочав там великий бізнес з виготовлення взуття. Якщо глянути точніше, то вона прожила одне за одним два життя. Одне, перше, як донька, дружина та матір і друге, просто як пані Б., самотня жінка без жодних зобов'язань, зі скромними, але достатніми засобами для існування. Перше життя тривало приблизно шість десятиліть, а друге – не більше, ніж два роки. Мій батько дізнався, що за останніх півроку вона дозволяла собі вольності, про які нормальні люди навіть не мали уявлення. Наприклад, влітку вона вставала о третій ранку і гуляла порожніми вулицями містечка, що тоді належали тільки їй одній. А коли вона прийшла до дружини пастора, щоб розділити її самотність, то, як всі стверджують, запросила її в кіно! Вона зовсім не почувалася самотньою. Вочевидь, у чоботаря крутилися тільки веселі люди і вони розповідали багато цікавого. Вона завжди приносила туди пляшку власного червоного вина і пила свою скляночку, поки інші правили теревені про поважних авторитетів міста. Це червоне вино завжди тримали для неї, а товариству вона час від часу приносила міцніші напої. Вона вмерла зовсім несподівано, по обіді, восени, у власній спальні, але не в ліжку, а на дерев'яному стільчику біля вікна. Вона запросила «каліку» на вечір в кіно, тому дівчина була біля неї, коли її не стало. Їй було сімдесят чотири роки. Я бачив її фотографію на смертному одрі, яку зробили для її дітей. Там видно мініатюрне обличчя з багатьма зморшками та широким ротом з вузькими устами. Багато малого, але нічого дріб'язкового. Вона зазнала довгих років рабства та коротких років свободи і скуштувала життєвий хліб до останньої крихти.

*З німецької переклала
Юлія Микитюк*

ЗУСТРІЧІ З БРЕХТОМ

Кете Рюліке

Брехт не буде вчитися в Ульбрехта, як писати

Літературознавиця і театрознавиця Кете Рюліке (Käthe Rülicke, 1922-1992 рр.) писала свою дипломну роботу у Ганса Майера про постановки «Пана Пунтілі і його слуги Матті» Бертольта Брехта і «Васи Железної» Максима Горького у театрі Берлінський Ансамбль. Брехт страшенно не сподобалося те, що він прочитав у цій роботі: «Ідеологія, ідеологія, ідеологія. Жодного естетичного поняття; все це нагадує опис страви, у якій немає ані слово про її смак». Але він також помітив інтерес випускниці вузу і запросив її на роботу до Берлінського ансамблю восени 1950 року, де вона була асистенткою режисера і працювала у літературному відділі. Вона вела занотовували думки Брехта під час репетицій і розмов, публікувала статті, слідувала за його графіком зустрічей, домовлялася замість нього про них і відповідала від його імені на листи. Важливим проектом було нотування розмов, які вів Брехт з активістом Гансом Гарбе, які який з'явився 1952 року під назвою «Ганс Гарбе розповідає». Брехту цей матеріал був потрібен для його п'єси «Бюшінг». Після 1965 р. Кете Рюліке працювала на телебаченні НДР і в Вищій школі кінематографу і телебачення.

Записи в її щоденнику задокументовують робочий процес, але й також особисті моменти, як наприклад, запис від 9 жовтня 1951 року. Читаємо, що Брехт виснажений, вона відтворює розмову з ним; у нього нібито депресія, він живе самотньо і дуже ізольовано. Нотатки, деякі з яких тут опубліковані, знаходяться в Архіві Бертольта Брехта, куди вона сама передала їх у 1958 р. Вона вибрала, що «могло б бути цікавим для нащадків», як вона написала Гансу Бунге.

4 квітня 1951 р.

Брехт не буде вчитися в Ульбрехта, як писати, не перекладатиме думок, промовлених функціонером FDJ, натомість політикам слід вчитися у письменників, які репрезентують ціле суспільство (наприклад, як Ленін у Горького).

Митці за своєю природою вороже налаштовані до нових ідей, вони не хочуть розставатися зі своїм старим мистецтвом, яке не можна дозволити, адже

партія, зрештою, не може зупинитися на Гауптмані.

В Росії не намагалися повчати Горького чи Чехова, натомість вони ґрунтовно вивчалися. Політики не здатні виголошувати промови про мистецькі форми!

12 березня 1952 р.

Брехт і Десау працювали разом над музикою для «Пра-Фауста». Просто неймовірно дивитися, яке натхнення Десау отримує від Брехта, як вони обмінюються творчими імпульсами. Все супроводжується таким гучним сміхом, вони галасують, немов першокласники.

Десау заводить: «Був пацюк собі в підвалі...

Брехт й собі вигукує: «Пацючина, пацючина ... немов з любов'ю в тілі»

«тіло» при цьому звучить «ті-гі-ло», різко, фальшиво, і обоє аж заходяться від сміху.

Б. співає голосно і трохи переходячи на крик, Десау від сміху ледве встигає за ним записувати. Коли приходить черга рядка: «Коли пан доктор Лютер», саме Брехт починає наспівувати ці слова на мелодію псалма «Господь – опора наша», і знову Десау заходиться від сміху і негайно підхоплює всі імпульси, перетворюючи їх на музику. Це він запропонував повторювати: «Немов з любов'ю, немов з любов'ю в ті-гі-лі». Б. одразу ж схвалює цю зміну Десау: «Так краще», на що Д. відповідає: «Я теж в університеті навчався».

(Я вже давно відклала вбік олівець і папір і записую те, що якраз бачу і чую).

«На серці жаль, / Мій спокій зник». Б. наспівує «баварську» мелодію. Перший, другий і третій рядок закінчуються однаково. Д. відхиляє, бо занадто самотньо. Десау співає кінець (4 рядок) високо, це звучить по-середньовічному.

«Моя матінка, яку я...» Брехт відклав про запас два рядки з середини. Д. поскаржився, що Б. так вже робив раніше, і що йому тоді потрібно зробити пісню «навколо та по колу». Але Б. зумів відстояти свої два рядки, а все інше написане Десау.

Ця співпраця – унікальна. Взагалі не було відчуття, що це робота, а що вони обоє лише розповідали одне одному жарти. Кожне проспіване слово зустрічалося неймовірним реготом, варіювалося

и підхоплювалося. Важко сказати, хто з них був поетом, а хто музикантом.

16 березня 1952 року

Продуктивність Брехта не знає відпочинку. Сьогодні він був у мене, і я розповідала про свої останні знахідки під час роботи над книгою про Ганса Гарбе. Пройшло лише декілька хвилин, як він перебив мене і попросив, щоб я взяла олівець і папір і записала під його диктовку кілька ідей щодо облаштування сцени. І так завжди: кожна розповідь, кожна розмова, кожне твердження виправдане лише, якщо одразу продуктивно використовуються як висновки із сказаного, як пропозиції щодо зміни існуючого тексту, як дійсно новий продукт.

Написати п'єсу про Ганса Гарбе важко. Тут сила-силенна маленьких деталей (наприклад, Фауст, ліс і поле), супер-епічно, жодного натяку на драматизм, який щоразу займає не більше однієї сторінки, жодної театральної сцени (максимум, одна хвилина). Досі не уявляю, як з цього має вийти п'єса. Ти часом, не залишається нічого іншого, як збирати й збирати. В принципі, драматичний момент завершується вже тоді, коли Гарбе отримує дозвіл змурувати піч. Вже тоді він отримав перемогу.

8 квітня 1952 року

Гензельман (і його дружина) в гостях у Брехта. Метою візиту був пошук тексту для надпису на висотному будинку на вулиці Вебервізе, який має «викликати» загальне обурення 20 квітня.

Гензельман згодом дуже цікаво роздумував над тим, що ті люди, які отримають там житло, мають зовсім нові проблеми. Так, наприклад, вони не можуть забрати з собою у ці нові квартири свої старі меблі (вже був випадок, коли робітники однієї бригади склалися грошима, аби допомогти

своїм колегам з новими меблями). Але й хороші магазини і ресторани та кав'ярні вимагають багатшого облаштування, кращого асортименту товарів і т.д., так що ця нова архітектура відобразиться на житті людей взагалі.

А що ж я можу зробити? Гензельман вважає: активно боротися за достаток. Брехт: культ prosperity в Америці, отже, нічого нового, а лише те, що вже було у використанні.

Але що важливо: розвиток нового поняття власності! Заради цього слід розвивати народний рух. Після довгих дискусій про види пропаганди (не переймати лозунги, які у нас не діють), про неправильне використання агітаторів дійшли висновку, що слід «реалізовувати демократію» так, щоб населення брало більше відповідальності за самих себе, наприклад, в комісіях, які відповідають за будівництво житла, в тому числі, й фінансово (Гензельман хоче спробувати це в Фюрстенберзі), комісії покупців у місцях продажу, яка мають відповідати за конкуренцію на місцях, а не лише самі місця продажу. Комісії по розподілу житла і т.д.

Велися дискусії про облаштування меблями, яке слід використовувати на вулиці Сталінська алея, і тут Брехт запропонував створити можливість для того, щоб відвідувачі могли експериментувати зі стелями, посудом і т. д., відбираючи і перевіряючи їх у використанні.

29 липня 1952 року

Увечері стало дуже холодно, і були змушені припинити розмову. На якусь мить запанував гнітючий настрій. «Невже це останнє літо?» Будиночок на озері Амерзее, куплений у 1932 році, належав йому також лише одне літо, адже 1933 року він вже сидів у Данії. Жахливо неприємні такі от думки про війну. Тепер для еміграції залишається хіба що Китай...

БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ

*Prof., Dr. Jürgen Hillesheim
Leiter der Brecht-Forschungsstätte Augsburg
(Deutschland)*

„Berthold Eugen“ Brecht betritt die Bühne. Zur Schülerzeitschrift Die Ernte (1913/14)

Wie bei keinem anderen großen Dichter des 20. Jahrhunderts sind die literarischen Anfänge Bertolt Brechts außerordentlich gut belegt, durch zwei Dokumente aus dem Jahr 1913 und 1913/1914. Zwar war auch der junge Thomas Mann – allerdings erst im Alter von achtzehn Jahren – Herausgeber einer Schülerzeitschrift, und auch bei dem deutsch-ungarischen Autor Ödön von Horvath ist bekannt, dass er als Sechzehnjähriger ein Poesiealbum führte, das erste eigene Gedichte enthielt. Aber im Falle Brechts ist es so, dass beide Quellen einander erhellen und kommentieren. Dies ist eine in der Literaturgeschichte fast einmalige Situation. Gemeint ist das Tagebuch No. 10, das über das zweite Halbjahr 1913 Auskunft erteilt, und die berühmte Schülerzeitschrift *Die Ernte*, die der junge Brecht gemeinsam mit seinem Freund und ehemaligen Klassenkameraden Fritz Gehweyer herausgab und die von August 1913 bis Februar 1914 erschien. Es entstanden insgesamt sechs Hefte; zwar geht die Zählung bis zur Nummer sieben, doch Nummer fünf, das geplante Heft zu Weihnachten 1913, erschien nicht; nur der Probeabzug einer einzelnen Seite ist erhalten.

Doch handelt es sich tatsächlich um Brechts literarische Anfänge? Das wäre spektakulär genug, bedenkt man, dass es sich um einen fünfzehnjährigen Schüler handelt und dass die Texte aus Tagebuch und Schülerzeitschrift teilweise schon recht bemerkenswerte Qualität besitzen. Schauen wir uns das Tagebuch No. 10 genauer an: Es enthält neben biografischen Notizen eine Reihe früher literarischer Versuche, Gedichte, kleine Prosaskizzen, „Entwürfe“, wie Brecht dies selbst nennt, auch Vorarbeiten, Szenen zu Dramen. Der Anteil an literarischen Texten ist größer als der der biografischen Aufzeichnungen. Das Tagebuch hat einen Berichtszeitraum von etwa einem halben Jahr, und die Zählung setzt voraus, dass es zu dieser Zeit bereits neun andere Tagebücher dieser Art gegeben haben muss. Nichts spricht dagegen, dass auch diese früheren dichterischen Versuche enthalten hatten, und rechnet man auf der Basis einer halbjährlichen Berichtszeit zurück, kommt man tatsächlich auf das Jahr

1907/1908, das hieße, Brecht habe bereits als knapp Zehnjähriger damit angefangen, Tagebuch zu führen und vielleicht auch schon zu dichten. Wem dies als zu spekulativ erscheint, der sehe in das Tagebuch No. 10, in dem Brecht auf eine Sammlung, ein eigenes Gedichtbuch verweist, das schon wesentlich länger existiert haben muss.

Doch lassen wir dies damit auf sich beruhen, machen wir Brecht nicht zum Wunderkind, nicht zu einem zweiten Wolfgang Amadeus Mozart und wenden wir uns lieber der gleichfalls im Tagebuch dokumentierten Tatsache zu, dass Brecht als Schriftsteller – wen kann das für diese Zeit verwundern – erfolglos war. Für ihn richtete sich der Wert von Kunst, von Literatur nicht zuletzt nach deren „Vermarktung“. Nur was veröffentlicht wird, ist gute Dichtung. Nicht zuletzt aus diesem Grund tauchten unpublizierte Manuskripte aus der Jugendzeit Brechts selten auf. Das hinsichtlich der Adaption von Genres dieser Zeit bemerkenswerte Gedicht *Der Totenpflug* aus dem Jahr 1915 ist eine der wenigen Ausnahmen; es wurde erst im Jahre 2006 veröffentlicht. Was Brecht nicht in Zeitschriften oder Büchern unterbringen konnte, das legte er nicht lange in die Schublade, um es aufzuheben, sondern er warf es weg, „entsorgte“ es, wie es heute so schön heißt. Doch lassen wir ihn selbst zu jenem „Misserfolg“ zu Worte kommen und zitieren aus seinem Tagebuch No. 10. So schreibt Brecht am 17. August 1913:

„Erlebte auch dieser Tage meinen ersten Durchfall. Hatte das Gedicht „Feiertag“ an die „Jugend“ geschickt in voreiliger unüberlegter Weise, bekam natürlich keine Antwort. Auch zwei Witze blieben unbeachtet. Ich schickte die Sachen nur fort, um Geld für einen Band Verhaeren zu bekommen. Nun ist's damit nichts.“

Der Name Emile Verhaeren, ein damals populärer belgischer Autor, ist nur ein Beispiel für viele: Brecht war dabei, sich schon in dieser Zeit einen umfassenden Lesekosmos zu verschaffen, weil er die Werke seiner „Kollegen“ kennen wollte, um selbst auf diesem Felde bestehen zu können. Die Klassiker der Weltliteratur eignete er sich dabei ebenso an wie die Werke zeitge-

nössischer Dichter.

Man muss sich das bewusst machen: Ein Fünfzehnjähriger bietet eigene Texte einer damals recht renommierten Zeitschrift an und ist melancholisch, weil er nicht einmal einer Antwort für würdig erachtet wurde. Das ist nichts weniger als die Geburtsstunde der Schülerzeitschrift *Die Ernte*. Denn wenn schon niemand bereit war, Brechts Dichtungen zu veröffentlichen, so musste er sich eben ein eigenes Publikationsmedium schaffen, was er in der ihm eigenen Unbescheidenheit auch tat. Und diesen Plan realisierte er binnen weniger Tage. Wir bleiben beim Tagebuch: Da heißt es nur drei Tage später, am 20. August:

„Dann bei Gehweyer. Wir besprachen eine Zeitung: „Der Tag“. Er verlangte 1 Mark fürs Schreiben. Ich sollte dann die Zeitung redigieren, konzeptieren, hektographieren und verbreiten. Und dafür Gewinn – 25 Pfennig! Er hält mich scheint 's für dumm.“

Mit dem Titel *Der Tag* ist eindeutig die Zeitschrift *Die Ernte* gemeint, in diesem frühen Stadium waren sich die beiden späteren Herausgeber noch nicht sicher, wie das Blatt heißen sollte, es wurde mit mehreren Titeln experimentiert. Bemerkenswert ist, wie geschäftstüchtig Brecht bereits zu dieser Zeit war. Er betrachtete seine Beschäftigung mit Literatur als seriöse Arbeit, und als eine solche hat sie auch einen finanziellen Verdienst einzubringen. Dann, wohl am 25. August, heißt es bereits im Tagebuch:

„Gehweyer und ich geben eine Zeitschrift heraus. – „Die Ernte“. Eine Auflage bereits fertig. Mitarbeiterschaft Hohenesters gesichert“.

Bei den beiden genannten handelt es sich um die wichtigsten Mitarbeiter Brechts bei der *Ernte*. Es waren beides seine Jugendfreunde: Max Hohenester (1897-1965) war am Augsburger Realgymnasium eine Klasse über Brecht, um dann, ab dem Schuljahr 1910/1911, sein Klassenkamerad zu werden. Nach Brecht ist er der Autor, der die meisten Beiträge für die *Ernte* schrieb. Vielleicht war dies der Anstoß für ihn, dass er sich auch später beruflich dem gedruckten Medium zuwenden sollte, Hohenester wurde nämlich Journalist, in Augsburg einer der exponiertesten der katholischen Presse. Vielleicht erkaltete wegen dieser religiösen Orientierung seine Freundschaft mit Brecht rasch, sodass er nicht mehr zu dessen berühmter Clique, die sich um 1916 bildete, gehörte. Nach der Augsburger Uraufführung der Dreigroschenoper, die Brecht den internationalen Durchbruch bringen sollte, schrieb Hohenester eine vernichtende Kritik. Es war allerdings Brecht, der nach dem Zweiten Weltkrieg für Hohenester, der während des sog. „Dritten Reiches“ Mitglied der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei Hitlers war, in einem Entnazifizierungsverfahren eine positive Empfehlung schrieb.

Noch wichtiger für Brecht und *Die Ernte* allerdings war Fritz Gehweyer (1897-1918), einer der engsten Jugendfreunde Brechts überhaupt. Ihm wurde in der Forschung bisher zu wenig Beachtung zuteil. Brechts und Gehweyers Eltern waren befreundet. Beide waren

auch am Gymnasium die ersten Jahre in einer Klasse, im Schuljahr 1912/1913 wurde Gehweyer allerdings nicht versetzt, und 1914 musste er die Schule verlassen. Gehweyer war künstlerisch sehr begabt und zog nach München um, um dort die Kunstakademie zu besuchen. Aus dieser Zeit existieren in der Augsburger Brechtsammlung fünf Briefe von Gehweyer an Brecht, die bis heute unveröffentlicht sind. Trotz der Trennung verbrachte Brecht recht viel Zeit mit Gehweyer, unter anderem, um mit ihm mehrtägige Reisen zu unternehmen. Gehweyer fand, wie viele in dieser Zeit, ein schlimmes Ende: Nachdem bereits zwei seiner Brüder sich im Ersten Weltkrieg freiwillig zur Front gemeldet hatten und gefallen waren, wäre er als dritter Sohn der Familie freigestellt gewesen. Dennoch meldete auch er sich freiwillig und verlor noch kurz vor Ende des Krieges sein Leben. Ein Grabstein auf dem Augsburger Westfriedhof zeugt noch heute von diesem Schicksal, dass alle drei Söhne einer Familie nicht mehr aus dem Krieg zurückkehrten.

*

Doch zurück zur *Ernte*: Auch nun, da sie im Sommer 1913 ins Leben gerufen war, blieb Brecht abgeklärt. Obwohl er jetzt ein eigenes Blatt hatte, versuchte er dennoch gleichzeitig, dichterische Versuche auch in anderen Zeitschriften unterzubringen. Nur zwei Tage später, am 27. August, berichtet er, dass ihm wohl ein weiterer Misserfolg bevorstehe:

„Gestern ein Gedicht „Vor 100 Jahren“ fortgeschickt, das ich in der Nacht geformt hatte. Nachträglich sah ich ein, daß Verschiedenes fehlte und der Titel unrichtig war.“

Scheinbar kam es auch so, denn das Tagebuch berichtet in der folgenden Zeit nichts über einen ersten Erfolg, den Brecht mit der Veröffentlichung seiner Texte in einer etablierten Zeitschrift hätte verbuchen können. Also blieb die *Ernte*, deren Konzeption und Inhalt uns heute relativ klar vor Augen liegt. Brecht galt in dieser Zeit in der Schule schon als eine Art literarischer Fachmann, dessen Urteil und Rat gefragt war. Er agierte als Herausgeber der Zeitschrift, der unbestritten für dessen Inhalte verantwortlich war. Er schrieb selbst Texte, wir wissen heute, dass nicht weniger als 80% der Beiträge aus seiner Feder stammen – und warb andere Autoren. Dies gelang ihm nur zum Teil, da die Interessenten begrenzt waren, schließlich handelte es sich um eine Schülerzeitschrift nur aus dem Umfeld des Augsburger Realgymnasiums.

Doch Brecht, nun schon geradezu logistisch mit seiner noch jungen Karriere als Schriftsteller beschäftigt, wusste Rat. So überließ er eigene kleine Texte einigen seiner Mitschüler, die sie unter ihrem Namen in der *Ernte* veröffentlichen konnten. So hatten beide Seiten etwas davon. Schulfreunde Brechts kamen zu Beiträgen in einer Schülerzeitschrift, ohne dass sie dafür etwas tun mussten, und Brecht hatte einen vorzeigbaren Stab an Mitarbeitern, die ihm in gewisser Hinsicht unterstanden und die Möglichkeit verschafften, nach außen hin als Redakteur und Herausgeber

einer Zeitschrift dazustehen und bewundert zu werden. Dennoch ging die Zeitschrift nach einem guten halben Jahr, im Februar 1914 ein – vielleicht auch deshalb, weil die Rekrutierung von Mitarbeitern immer mühsamer wurde und Brecht nicht noch länger als ein „Ein-Mann-Betrieb“ dastehen wollte, der fast nur eigene Texte publiziert. Zudem beklagte Brecht sich ja bereits schon noch 1913, in seinem Tagebuch, dass man mit der Zeitschrift nicht viel verdiene – vielleicht brach Anfang 1914 deren „Absatzmarkt“ vollends ein. Hinzu kommt, dass sich das schulische Scheitern Fritz Gehweyers angedeutet hatte und immer klarer absehbar war, dass er nicht mehr lange für die Schülerzeitschrift zur Verfügung stehen würde. Damit wäre das Erscheinen der Ernte sowieso eingestellt worden, denn so wie Brecht für den Inhalt, war Gehweyer als zweiter Herausgeber für die künstlerische Gestaltung, aber auch, gemeinsam mit Brecht, für die handwerkliche Produktion der einzelnen Hefte verantwortlich. Gehweyer gestaltete nicht nur die Umschläge, die jeweils, von Nummer zu Nummer, eine andere Farbe hatten, in Manier des Jugendstils und schuf auch im Innenteil entsprechende, durchaus ansprechende Illustrationen, sondern er war, wie Brecht ja in seinem Tagebuch andeutet, auch für das Abschreiben der Beiträge, das nicht nur ein Abschreiben, sondern eine kalligraphische Schriftgestaltung war, verantwortlich. Pro Heft wurden 20 bis 25 Exemplare hergestellt, im Hektographieverfahren, mit Matrizenpapier und einer Vervielfältigung mit einer Maschine, die im Geschäft der Eltern Gehweyers war. Mitten in Augsburg, in der Steingasse, stellten Gehweyer und Brecht also selbst, um Kosten zu sparen, die Hefte der Ernte her; abends, nach Geschäftsschluss. Auch das Papier und der Karton für die Umschläge verursachten keine Kosten: Brechts Vater, inzwischen schon lange Jahre angesehener Kaufmännischer Direktor der Haindlschen Papierfabriken, bis heute eines der bedeutendsten Industriebetriebe Augsburgs, sorgte für das Papier. Jahre später ließ er von Sekretärinnen Brechts skandalöses Drama Baal abdrucken, was zu Beschwerden führte. Wie harmlos erscheint dagegen die geradezu rührende Unterstützung der Ernte, des ersten literarischen Projektes seines Sohnes, den er stets spöttisch-liebevoll „meinen Dichterling“ nannte. Der Vertrieb des Blattes – Brecht spricht von „verbreiten“ – dürfte tatsächlich ihm selbst obliegen haben; es sei wiederholt: im Umfeld der Schule, was offenbar mühsam genug war.

*

Doch wie gelangte das Wissen über die Ernte, über Brechts eigene Angaben aus seinem Tagebuch hinaus, zu uns, in welcher Weise wurden Originale überliefert? Bei jenen Zeitungsbeiträgen Brechts ist das leicht nachvollziehbar, die Tageszeitungen wurden in Auflagen von mehreren tausend Exemplaren gedruckt, und selbst wenn man diese nach der Lektüre in der Regel entsorgt, so kann man sicher sein, dass sie in Bibliotheken bewahrt werden. Auch bei Tagebüchern ist es nicht selten, dass die Unikate sehr bewusst aufgehoben

werden, will man sich doch in späterer Zeit vielleicht nochmals die eigenen Gedankenwelt von ehemals vergegenwärtigen. Aber wie sieht dies bei einer Schülerzeitschrift aus, deren Hefte in nur wenigen Exemplaren hergestellt und verbreitet wurden, nicht unbedingt im Bewusstsein, dass deren Bewahrung einmal von Bedeutung werden könnte? Wesentlich komplizierter, und die Überlieferungsgeschichte der Ernte ist tatsächlich beinahe so spannend wie ein Krimi.

Die Schülerzeitschrift galt in der frühen Brechtforschung als komplett verschollen; so wie die kleine Schachzeitung Die lustigen Steinschwinger, die Brecht sogar noch vor der Ernte redaktionell betreut haben soll und die offenbar tatsächlich nicht überliefert ist. Man wusste in Augsburg von der Ernte und Brechts Mitarbeit; wie diese aber genauer aussah und welche Beiträge Brecht schrieb, war lange unbekannt. Doch der spätere Arzt Dr. Georg Geyer (1897-1978), der zum erweiterten Freundeskreis des jungen Brecht gehörte, besaß mindestens fünf Hefte der Ernte. Wie er zu ihnen gekommen war, ist unspektakulär: er war Klassenkamerad Brechts und gehörte somit zum engsten Kreis, in dem die Schülerzeitschrift von Brecht vertrieben worden war. Zufälligerweise lebte Geyer wie Brecht nach dem Zweiten Weltkrieg in Ostberlin, er traute sich jedoch nicht, noch zu Lebzeiten seines inzwischen berühmten Freundes Kontakt zu ihm aufzunehmen. Anfang 1958, ca. eineinhalb Jahre nach Brechts Tod, allerdings wandte er sich an das Brecht-Archiv auf und berichtete unter anderem davon, dass er Hefte der Ernte besitze. Geyer wollte die Hefte nicht an das Brecht-Archiv abtreten, gestatte jedoch, dass Kopien von ihnen angefertigt werden, was sehr nachlässig geschah: ein Heft wurde offenbar vergessen, bei anderen einzelne Seiten nicht kopiert. Der Grund, warum Geyer die Originale nicht hergeben wollte ist bekannt: Er wollte sie in Westdeutschland, konkret in Augsburg verkaufen: 1966 oder 1967 besuchte er seine Schwester, die noch in Augsburg lebte und schmuggelte, im Hosenbein versteckt, seine Hefte der Ernte in seine Heimatstadt. Den Erlös wollte er nicht für sich, es sollte seiner recht armen Schwester eine kleine Rente von der Stadt gezahlt werden. Man machte ihn allerdings darauf aufmerksam, dass dies nicht der Öffentlichkeit und somit auch der DDR verborgen bleiben würde und Geyer wegen Ausführens hochrangigen Kulturgutes bei seiner Rückkehr mit erheblichen Schwierigkeiten, möglicherweise auch mit einer Haftstrafe zu rechnen gehabt hätte. So also kam das Geschäft in Augsburg nicht zustande, und Geyer nahm seine Hefte der Ernte, abermals in der Hose versteckt, wieder mit zurück in die DDR. Geyer behielt die Hefte, soll aber angeblich verfügt haben, dass sie nach seinem Tode an das Brecht-Archiv in Berlin übergeben werden. Im Krankenhaus, kurz vor seinem Tod, habe er sie noch verpackt und an das Archiv adressiert. Das Paket sei jedoch unter mysteriösen Umständen verschwunden und die Hefte sind bis heute verschollen. Nur die schlechten und unvollständigen

Fotografien des Brecht-Archivs blieben von ihnen, seit 1978 gab es also keine Originalhefte der Ernte mehr, die bekannt waren.

Dies sollte über eineinhalb Jahrzehnte so bleiben. Von Anfang an war es ein Ziel der Augsburger Brecht-Forschung, vielleicht doch noch an eines oder mehrere Originale zu gelangen – in der Heimatstadt Brechts, dort, wo Die Ernte erschienen und verbreitet worden war. Es wurde gezielt nach Verwandten von Freunden und Klassenkameraden Brechts geforscht, um mit ihnen in Kontakt zu treten und sie nach der Ernte zu befragen – lange Jahre vergebens. 1995 war es dann doch soweit: Es wurde von einer Privatperson mitgeteilt, dass ein Heft der Ernte vorhanden und im Besitz eines Nachfahren von Freunden aus dem einstigen Umfeld Brechts sei. Tatsächlich lag dann bald ein Original der Ernte, Heft Nr. 4, auf dem Tisch, in ausgezeichnetem Erhaltungszustand. Doch es war ähnlich wie im Falle Georg Geyers: Der Besitzer wollte das Heft nicht an die Brecht-Forschungsstätte Augsburg verkaufen, doch es kam zu einem Kompromiss: Unter der Voraussetzung, niemals den Namen des Besitzers zu nennen, wurde es gestattet, den Fund wissenschaftlich auszuwerten und das Originalheft für besondere Anlässe zur Verfügung gestellt.

Damit war die Voraussetzung für eine Buchedition der Ernte geschaffen, auf der Basis der Kopien von vier Heften, die das Bertolt-Brecht-Archiv in Berlin zur Verfügung stellte und jenes einen Originals. Dann geschah etwas Sensationelles: Die Arbeit an dieser Edition wurde häufiger in der Presse thematisiert, und ein solcher Bericht wurde von einer Augsburgerin an eine ihrer alten Freundinnen geschickt, die in England lebte. Es handelte sich um Almuth Groos, die Tochter von Walter Groos, eines Freundes und Klassenkameraden Brechts. Sie erinnerte sich an die Schülerzeitung, schaute noch einmal den Nachlass ihres Vaters durch und fand dabei tatsächlich komplett alle sechs jemals erschienenen Hefte der Ernte mit unbekannten Brecht-Texten, darunter jener kleine Essay über Gerhart Hauptmann. Sie wandte sich an die Brecht-Forschungsstätte Augsburg und schickte die Ernte-Hefte dorthin, sodass das unbekannte Material bei der noch nicht fertiggestellten Gesamtedition berücksichtigt werden konnte. Wenige Monate später wurde dieser einzig erhaltene komplette Satz der Ernte versteigert, abermals zwei Jahre später gelang es der Stadt Augsburg sie anzukaufen: Heute gehört die Schülerzeitung Die Ernte zu den größten und bedeutendsten Schätzen der Augsburger Brechtsammlung; sie konnte im Rahmen einer großen Ausstellung 2013 nochmals im Original gesehen werden.

Um es zusammenzufassen: Es existieren bezüglich der Ernte drei Überlieferungsstränge, die auseinanderzuhalten sind:

1. Jene unvollständigen Hefte Georg Geyers, von denen Kopien vorliegen, die aber bis heute verschollen sind.

2. Der komplette Satz aus dem Nachlass von Wal-

ter Groos, der im Besitz der Brecht-Forschungsstätte Augsburg ist.

3. Jenes einzelne Exemplar des Heftes Nr. 4, das sich bis 2014 in Privatbesitz in Augsburg befand und nun zur Brechtsammlung der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomir gehört.

*

Doch nun zum Inhalt der Ernte, worum geht es dort? Schauen wir zunächst auf die Formen: Wie im Tagebuch No 10 ist auffällig, dass alle möglichen literarischen Gattungen vertreten sind: Gedichte, Prosatexte und Brechts erstes vollendetes Drama, der Einakter Die Bibel, aber sogar auch essayistische Entwürfe, kleinere Glossen und Witze. Das hat seine Ursache darin, dass Brecht sich sehr bewusst und abgeklärt erst einmal die handwerklichen Fähigkeiten eines großen Dichters, der er unbedingt schon werden wollte, anzueignen gedachte. So versuchte er sich in sämtlichen Genres, die ihm dafür wichtig erschienen, und er ahmte auch verschiedene Stile von Autoren nach, um zu lernen, Manches, was ihm zusagte, zu übernehmen, anderes zu verwerfen.

Die literarische Qualität der Texte, die Brecht zur Ernte beitrug, ist unterschiedlich. Manche wirken tatsächlich recht experimentell und gehen nicht über das Niveau üblicher Arbeiten eines Schülers dieses Alters hinaus. Anderes jedoch stellen sich als wesentlich komplexer dar und deuten über sich hinaus auf später Kommendes und auf Brecht, den Autor. Der in dieser Hinsicht interessanteste Beitrag ist zweifellos jenes erste kleine Drama Die Bibel, in der sich Brecht erstmals der Problematik des Verhältnisses zwischen dem Einen und den Vielen, dem Individuum und der Gesellschaft stellt – ein Thema, das ihn Zeit seines Lebens beschäftigen sollte. Auch ist dieses Drama schon ein erstes bedeutenderes Beispiel für Brechts spezifische Ästhetik der Materialverwertung. Als Quellen des Einakters sind, neben der Bibel, Werke Raabes, Hebbels, aber auch Lessings und Giuseppe Verdis Oper Rigoletto in Betracht zu ziehen. Aber auch die zweiteilige Prosaerzählung Die Geschichte von einem, der nie zu spät kam und der kleine Essay Gerhart Hauptmann bieten mehr als man auf den ersten Blick hin vermuten könnte.

Die Geschichte von einem, der nie zu spät kam, der erste Beitrag in der Ernte, den Brecht unter seinem Namen publiziert, hat eindeutig autobiografischen Charakter. Von Anfang an bringt sich die Autorenpersönlichkeit Brechts selbst ein, verlangt vom Leser, wohl zwischen dem Autor und dem Protagonisten genau zu unterscheiden, um diesen dann doch zur Projektionsfläche eigener Befindlichkeiten zu machen. Hier ist ein genauerer Blick lohnend:

Es war einmal einer, der war klug. Sehr klug. Ungeheuer klug. Der war so klug, daß er in stillen Nächten die Bäume wachsen u. schwindstüchtige Eidechsen huschen hörte. Ja - er war sogar noch klüger. Das glaubten auch alle Leute u. am festesten natürlich er selber. [...] So wuchs der Jüngling zum Manne heran und nahm

an Weisheit u. Tugend zu. Und seine Verwandten überlegten schon ernsthaft, wie denn das weitergehen solle und ob es soviel Schläue, wie der Bub hatte, überhaupt gebe.

Wenn man die Übertreibungen und Brechts Versuche, humorvoll zu sein, einmal beiseite lässt, ergibt sich folgender Inhalt: Es geht um einen außerordentlich Begabten, dessen Intelligenz ihn von anderen unterscheidet, von ihnen abhebt und die Familie überlegen lässt, was aus ihm überhaupt werden könne. „Dichterfürst“ will er werden. Dies entspricht genau der Selbstdarstellung im Tagebuch, gleichfalls aber auch der hier deutlich werdenden Furcht vor dem Alleinsein, der Angst, durch die eigene Schläue nicht mehr mit den „Normalen“ zurechtzukommen, möglicherweise „in seinem einsamen Kämmerlein allein“ zu sitzen, wie es in der Geschichte heißt.

Die Berufsperspektive „Dichterfürst“ indessen ist in zweierlei Hinsicht interessant: Zum einen stellt sie die Verbindung zu Brechts literarischem Talent her. Zum anderen jedoch entspricht sie auch seinem damals schon ausgeprägten Anspruch, nicht einfach nur ein Schriftsteller, sondern ein großer Schriftsteller, ein „Klassiker“, wie es später heißen wird, zu werden. Mit dem Begriff „Dichterfürst“ sind gemeinhin Namen wie Goethe und Schiller impliziert, in dessen Fußstapfen Brecht treten wollte. Was zunächst wie eine Übertreibung von vielen anderen wirkt, hat also durchaus Realitätsgehalt, entspricht zumindest den tatsächlichen und konkreten Zukunftsträumen des Gymnasiasten und Herausgebers der Ernte.

Brecht nutzt die Gelegenheit zur Selbststilisierung, indem er sich als Dichter und Intellektuellen darstellt, der anderen überlegen ist. Die Entlehnungen aus dem eigenen Leben und der eigenen Gedankenwelt sind eindeutig. Dennoch gibt er nur wenig von sich preis. Brechts Nöte und die Herzbeschwerden dieser Zeit, die das Tagebuch verrät und die eine der wesentlichen Merkmale und Voraussetzungen seines Talentes und Intellekts waren, behält er für sich, wie einen Makel, den man nicht zur Schau stellt, sondern zu kaschieren versucht. Fast scheint es sich dabei um eine Art geistiger Verfeinerung zu halten, die an manchen Helden der Literatur der *Décadence* erinnert und einher geht mit einer körperlichen Schwäche. So wichtig es Brecht auch ist, die eigene Genialität zu demonstrieren, indem er sie thematisiert: Er lenkt in der Geschichte gleich wieder vom eigenen Ich ab, mit den Mitteln, die ihm in dieser Zeit zur Verfügung stehen: mit inhaltlichen Abweichungen und plumpen Übertreibungen. So klug wie sein Held kann in Wirklichkeit niemand sein; deshalb kann ihm die Selbstbezüge auch niemand wirklich übel nehmen. Da Brecht noch nicht, wie später zum Beispiel im *Baal*, die Fähigkeit hat, das Spiel mit verschiedenen Ebenen konsequent aufrecht zu erhalten, relativiert er die Anspielungen auf die eigene Person, indem er sich selbst zu parodieren versucht: Über die Dichtkunst seines Protagonisten macht er sich lustig und lädt damit den Leser geradezu ein, sich auch über

Brechts eigene literarischen Ambitionen zu amüsieren. Auch findet sein Held ein schlechtes Ende: Verliebt, aber viel zu schüchtern, um die Angebetete anzusprechen, verzweifelt er und wird, als er sie dann mit einem Anderen sieht, zunächst schwermütig, dann gar noch irrsinnig.

Obwohl Brecht sich hier erstmals zum Gegenstand eines seiner dichterischen Versuche macht, ist es keineswegs so, dass er in seinen eigenen Beiträgen zur Ernte dauernd die eigene Genialität und „poetische Stimmungslage“ reflektiert, wie das vielleicht von jedem anderen schreibenden Oberschüler zu erwarten gewesen wäre. So wichtig und für Späteres bemerkenswert die Geschichte von einem, der nie zu spät kam auch ist: Brecht nahm sich in der Ernte ansonsten zurück. Er spürte wohl, dass es für andere möglicherweise provokant, für ihn selbst auf jeden Fall peinlich sei, wenn er in den Beiträgen immer wieder auf sich selbst zurückkommen würde, so sehr auch sein Ego sich das vielleicht gewünscht hätte. Das Selbstbewusstsein und die ihn später auszeichnende Virtuosität auch in der biografischen „Materialverwertung“, die Bezüge zu sich selbst gestattete, ohne sich lächerlich zu machen, sich literarisch zu korrumpieren, mussten erst noch entwickelt werden.

Brecht hielt also in dieser Zeit biografische Notizen und zu veröffentlichende dichterische Versuche noch genau auseinander. Trotz der eindeutigen Selbstreferenzen in der Satire war ihm sehr wohl bewusst, dass bestimmte Dinge dem Tagebuch vorbehalten waren, weshalb dieses auch, im Gegensatz zu den biografischen Aufzeichnungen der Jahre 1920 bis 1922, als authentisches Dokument angesehen werden muss. Was ihn auszeichnete und motivierte, aber auch das, was ihn beschäftigte und quälte, vertraute der dem Tagebuch No. 10 an.

So ist es möglich, dass Brecht die kleine Satire der Ernte sogar benutzte, um von sich abzulenken, von einer Eigenschaft, die er wohl sonst niemandem preisgeben wollte – und dies gerade durch eine Anspielung auf sich selbst. Die Schüchternheit seines Helden im Umgang mit Mädchen ist sicherlich ebenfalls mit Brechts Person in Verbindung zu bringen: Drei Jahre später sollte er sich Therese Ostheimer gegenüber, die er nicht anzusprechen wagte, sehr ähnlich verhalten. Im Tagebuch allerdings werden Mädchen überhaupt nicht erwähnt. Eher scheinen sich Brechts Neigungen in diesem Alter dem eigenen Geschlecht zugewandt zu haben: In recht ungewöhnlicher Ausdrucksweise und wiederholt spricht er von seinem Freund Rudolf Hartmann, den er „recht lieb“ habe. Noch eindeutiger äußert er sich über Emil Enderlin, einen Schüler aus der Parallelklasse, mit dem Brecht offenbar kurzfristig befreundet war: „Le petit“ nennt er ihn zärtlich und glaubt, dessen Verlust nicht „verschmerzen“ zu können. Weitere Bemerkungen dieser Art finden sich auch im September, also durchaus zeitnah zur Entstehung und Publikation der Geschichte von einem, der nie zu spät kam in der Ernte.

Brechts Beitrag über Gerhart Hauptmann, nicht minder aussagekräftig, wurde von einer der aufsehenerregendsten literarischen Debatten dieser Zeit angeregt. Der mit Abstand bedeutendste deutsche schlesische Autor und sog. „Nationaldichter“ wurde 1912 vom Magistrat der Stadt Breslau beauftragt, für die 1913 bevorstehende Jahrhundertfeier der Befreiungskriege und zur Einweihung der eigens erbauten Jahrhunderthalle ein Festspiel zu verfassen. Die Regie sollte kein Geringerer als Max Reinhardt führen. Das Stück fiel aber bei weitem nicht so nationalistisch aus wie gewünscht und erwartet, Hauptmann lieferte keinen billigen „Hurra-Patriotismus“, sondern er schafft seiner Überzeugung Ausdruck, dass Geschichte nicht von Helden, nicht von großen Männern bestimmt wird, sondern, in dieser Hinsicht sehr antiidealistisch, vieles einfach vom Zufall abhängt. So misst Hauptmann in seinen Stück den „großen Männern“, keine entsprechend angemessene „große Bedeutung“ zu: weder Napoleon I., noch Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. Das Stück wurde unter dem Titel Festspiel in deutschen Reimen am 31. Mai 1913 uraufgeführt, doch nach wenigen Aufführungen bereits am 17. Juni wieder abgesetzt, und es entspann sich in der Presse eine Debatte um Gerhart Hauptmann, bei der kritische und überaus polemische Stimmen eindeutig die Mehrheit bildeten und es bis in die Zeit des Ersten Weltkrieges hinein an nationalistischen Verunglimpfungen des Autors nicht mangelte. Ein aus heutiger Sicht fürchterliches Beispiel, das den Jargon der Nationalsozialisten vorweg nimmt, sei zitiert: „Mit dem Festspiel hat Gerhart Hauptmann die größte Sünde wider den heiligen deutschen Geist auf sein künstlerisches Gewissen geladen und gezeigt, daß er ein Entarteter ist.“

Das war die Situation, die Brecht sich zunutze machen, um sich gleichfalls zu äußern, erstmals über einen „Dichter-Kollegen“, wenn auch nur in einer Schülerzeitschrift. Damit machte er seinen Anspruch deutlich: Als ein Fachmann, ein Literaturkritiker wollte er angesehen werden, zumindest von seinen Kameraden, der sich in eine große Diskussion einzubringen vermag. Und Brecht scheint tatsächlich eine eigene Meinung zu haben, sich nicht dem „main stream“, dem allgemeinen Aufschrei, der sich durch die Presse zog, anzuschließen. Zunächst will er darlegen, was er kann und weiß und gibt eine Art Überblick über Hauptmanns literarisches Werk, von dem er sich tief beeindruckt zeigt. Dann, abschließend, nur mit dem letzten Satz, der mit einer Würdigung beginnt, verteidigt er Hauptmann in fast diplomatischer Weise, indem er auf sein noch von ihm zu erwartendes Werk verweist:

„Das sind Blüten echter Dichtkunst und wenn auch Gerh. Hauptmann jetzt eine weniger glückliche Schaffensperiode durchlebt, darf man von ihm immer noch viele, große und erhabene Werke erwarten.“

Mit anderen Worten: Brecht bezieht zum konkreten Fall keine eindeutige Position. Bei genauem Hinsehen stellt man fest, dass er sich in seinem gesamten

Beitrag nicht über das Festspiel äußert, auch hier, an seinem Ende, nicht. Er will, am Vorabend des Ersten Weltkrieges, nicht „anecken“, sondern lediglich die Gelegenheit nutzen, sich zu profilieren; Schwierigkeiten, Konflikte vermeidet er. Hauptmanns Festspiel ist ihm recht gleichgültig und auch die Auseinandersetzung um ihn. In seinem Tagebuch nämlich schreibt Brecht zeitnah in für ihn typischen Unbescheidenheit: „Schreibe ein Jahrhundertfestspiel, das sogar den Breslauern gefällt.“ Man muss also erkennen: Empörung oder zumindest das Gefühl, dem Dichter Hauptmann sei in der national-aggressiven Atmosphäre des Vorabends des Ersten Weltkrieges Unrecht geschehen, ist ihm fremd. Es geht dem jungen Brecht letztlich nicht um die Sache, um die inhaltliche Debatte, über die er spottet, sondern sie bot ihm lediglich die Möglichkeit, sich ein weiteres Mal als Literaturfachmann zu inszenieren. Und dies deutet in der Tat über sich hinaus: Schon bald, nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, sollte Brecht für zwei Augsburger Tageszeitungen und deren literarische Beilagen Beiträge schreiben. Diese wurden natürlich nur unter der Voraussetzung gedruckt, dass sie nationalistischen Geistes, dem Krieg gegenüber positiv gestimmt waren, schließlich sollten sie Bestandteil der Propaganda sein. Dem entsprach Brecht bei oberflächlicher Betrachtung. Bei näherem Hinsehen jedoch ist bei fast allen dieser Texte eine zweite Ebene erkennbar, auf der sich Brecht Distanz zum Krieg verschafft, den Patriotismus bricht, ihn häufig gar parodiert. Dies geschieht nicht etwa aus einer pazifistischen Haltung des Schülers heraus, sondern er betrachtete auch das große Weltgeschehen, den Krieg, als literarische Bühne, die er sich für eigene Auftritte zunutze machte. Auch dieses Beispiel Brechtschen taktischen Lavierens im Text über Gerhart Hauptmann zeigt in beeindruckender Weise, dass die Schülerzeitschrift *Die Ernte*, jenseits ihrer literarischen Qualität, eben nicht nur eine letztlich vernachlässigenswerte Schülerzeitschrift mit Brecht als Herausgeber ist, sondern Vieles in ihr angelegt ist, was den späteren Brecht ausmachen sollte.

*Prof., Dr. Helmut Koopmann
Universität Augsburg
(Deutschland)*

Immer dagegen! Brechts Attacken auf alles Bürgerliche und die Oper

Eines wollte Brecht auf keinen Fall sein: ein Klassiker. Aber eben das ist er geworden, und von den großen Autoren des 20. Jahrhunderts hat niemand eine so ungebrochene Wirkung gehabt wie Bertolt Brecht. Das gilt vor allem für sein dramatisches Werk. Gerhart Hauptmann ist allenfalls noch mit seinen frühen naturalistischen Dramen auf den deutschen Bühnen präsent, die expressionistischen Dramatiker sind etwas für literarische Feinschmecker und werden selten aufgeführt; auch Autoren wie Ödon von Horváth werden noch ab und zu gespielt, aber im Grunde sind sie vergessen. Franz Werfel, Carl Zuckmayer, wer kennt ihre Stücke noch? Vergessen ist heute auch schon so gut wie alles, was nach 1945 zum Theater drängte. Peter Hacks schrieb realistische Theaterstücke, die den DDR-Hintergrund nicht verleugnen konnten, und Heiner Müller konnte nicht mithalten mit Brecht; Dürrenmatt und Frisch, die Schweizer Dramatiker, sind verblaßt – Der Besuch der alten Dame von Dürrenmatt ist zur Schullektüre verkommen, desgleichen von Max Frisch Biedermann und die Brandstifter. Sein Drama Andorra wird immer wieder hervorgeholt, wenn es um Ausgrenzungen von Leuten geht, die anders sind – aber auf dem Theater führen solche Stücke allenfalls ein Schattendasein. Und wer interessiert sich noch für Hochhuths Der Stellvertreter, für Kipphardts In der Sache J. Robert Oppenheimer, für Peter Weiß' Hölderlin? Das ist zeitgebundene Dramatik, was noch nicht ein frühes Vergessen bedeutet, aber nur Zeitgebundenes beschert einen baldigen Literaturlod. Selbst Dramen von Botho Strauß und Franz Xaver Kroetz wird man nicht zu Brennpunkten des heutigen Theaters rechnen können, und wenn ein Stück die Zeiten überlebt hat, ist es vielleicht von Peter Weiß Die Ermittlung – Dokumentartheater und mehr als das, was man von Kipphardts Bruder Eichmann vielleicht nicht sagen kann.

Es soll hier kein Gericht gehalten werden über die Dramatik eines ganzen Jahrhunderts, sondern das Gesagte ist nur der Hintergrund für das, was an Brecht zu beobachten ist: seine durch nichts gehinderte Präsenz auf deutschen und ausländischen Bühnen. Zum Wesen des Klassischen gehört, jedenfalls nach deutscher Les-

art, eine gewisse Zeitlosigkeit – Brecht ist ein zeitloser Dramatiker geworden, und mögen seine theoretischen Theater-Arbeiten auch ein wenig angestaubt wirken und seine politischen Stellungnahmen obsolet – als Dramatiker und Lyriker ist er tatsächlich das geworden, was er auf keinen Fall werden wollte: ein Klassiker. Er wird überall gespielt; seine Bettler-Oper, die Dreigroschenoper, wird gerade im indischen Mumbai inszeniert und spielt in Mumbai, wo es heute noch sehr viel mehr Bettler gibt als in London damals. Der so zum Klassiker Gewordene hat sich mit anderen Klassikern – und das sind vor allem Schiller und Goethe – jedoch durchaus gut vertragen, aber nicht mit dem Publikum, das diese Klassiker auf der Bühne sah, als Brecht noch jung war und sich anschickte, gegen das Theater als bürgerliche Institution zu Felde zu ziehen.

Er tat das mit der nötigen Respektlosigkeit. Vor allem das Augsburger Theater bekam das zu spüren. Brecht war gegen den seichten Kulturbetrieb. Er schrieb zu einer Aufführung des Schiller-Drama Kabale und Liebe: „Ein unvergleichliches Stück. Zwischen Engeln und Teufeln eine wilde Balgerei, bis über dem Liebestod mit Limonade die bezwungenen Teufel den zerfleischten Engeln Beifall klatschen (und in die Binsen gehen...)“. Aber sein Kommentar: „Das Haus war schlecht besucht. Wie trostlos muß die Versumpfung einer Großstadt sein, wenn das einzige Theater, das nur im Winter spielt, immer halb leer bleibt!“. Aber das lag nicht an Schiller, es lag an der verstaubten Bürgerlichkeit des Kulturbetriebs. Als Goethes Tasso gegeben wurde: „Der Mann, der das Augsburger Stadttheater als zu melkende Kuh gepachtet hat, versteht heute, nach vielen Jahren, von Literatur anscheinend so viel wie ein Lokomotivführer von Geographie“. Widerspruch, nichts als Widerspruch. Als Schillers Räuber gegeben wurden: „Die Geschmacklosigkeiten der Tasso-Dekoration wiederholten sich in den Räubern, bekamen aber diesmal einen deutlichen Stich ins Skandalöse [...] Ich protestiere dagegen, daß Schiller unserer Jugend so übermittelt wird“. Brecht ist gegen die Institution Theater, weil sie mit dem wirklichen Leben nichts zu tun hat – in Augsburg weniger als anderswo. Er floh diese Stadt denn auch, sobald er konnte.

Es ist ein Widerspruchsdenken, das sich bei Brecht schon früh herausbildet, und es wird eine Konstante seines Denkens und Schreibens bleiben. Er ist eigentlich gegen alles, was sich ihm darbietet. Dem Pfarrer Kleinschmidt schlug er einmal für ein Epigraph vor: „Schreiben Sie, daß ich unbequem war“. Unbequem war er im Widerspruch, und in einem Text aus den 20er Jahren heißt es in einer Beschreibung, die seinem Theaterverhältnis gilt: „Ich bin ein Raubtier und benehme mich auf dem Theater wie im Dschungel. Ich muß etwas kaputtmachen, ich bin nicht gewohnt, Pflanzen zu fressen. Deshalb roch es oft nach frischem Fleisch im Gras, und die Seelen meiner Helden waren sehr farbige Landschaften mit reinem Kontur und starker Luft. Das Gestampfe Kämpfender beruhigt mich, die sich zerfleischen, stoßen Verwünschungen aus, die mich sättigen, und die kleinen bösen Schreie der Verdammten schaffen mir Erleichterung. Der große Knall erregt mich musikalisch, die endgültige und unvergeßliche Geste befriedigt meinen Ehrgeiz und stillt zugleich mein Lachbedürfnis. Und das Beste an meinen Opfern ist das tiefe, unendliche Grollen, das stark und satt aus dem Dschungel bricht und ewig andauernd die starken Seelen erschauern läßt“. Das ist der Held seines Erstlingsdramas Baal, aber das ist auch Brecht. Was kaputtzumachen war, das war die Lebensform um ihn herum, das war die Bourgeoisie, deren Unglaubwürdigkeit gerade auf dem Theater, im Theater so offenkundig geworden war. Mit seinem Baal beginnt er Oppositionsliteratur zu schreiben, und dazu gehörte auch die Reduktion des Menschen auf das für Brecht Eigentliche: auf das Animalische, das Austauschbare, auf die Abhängigkeit von seiner Umgebung. Brecht war immer dagegen, sein Schreiben ein Schreiben aus Widerspruch.

So ganz neu war das damals allerdings nicht: Rebellion hatte damals schon seit längerem in der Luft gelegen, der junge Brecht war nur der etwas verspätete Nachfahre einer Protestbewegung, die sich gegen die spätbürgerliche Welt des Wilhelminischen Deutschland gerichtet hatte mit ihrer ebenso kindlichen wie abgründigen Vorliebe fürs Militär, für den Leutnant, die Uniform und alles militärische Geklingel und Gehabe. Das Raubtierhafte des Menschen war schon ein beliebtes literarisches Motiv der Jahrhundertwende gewesen, hatte sich bereits bei Heinrich Mann (in seinem Schlaffenland-Roman) gefunden und bei Frank Wedekind in seinem Lulu-Drama, wo Lulu als „schönes, wildes Tier“, als „schön, wild und buntgefleckt“ erscheint. Brecht hatte also nichts Neues erfunden, als er den Menschen als Raubtier im Dschungel sah, aber er hat radikalisiert, was er vorfand, als er den Menschen nicht als das darstellte, was ihn vom Tier unterschied, sondern als das, was er mit dem Tier gemeinsam hatte: er inszenierte den Raubtiermenschen sehr viel drastischer, als es seine Vorgänger getan hatten, und ließ den Proletarier gegen die Bourgeoisie rebellieren. Das geschah in seinem ersten Drama Baal. In Baal personalisierte sich Brechts Widerspruch gegen die Bourgeoisie.

Baal protestierte gegen das Narkotikum der Religion, gegen die Schönrederei von Dichtern wie Rilke und George, gegen jegliche Obrigkeit – ein outcast, ein Penner und Herumstreuner, der zwar immerhin Gitarre spielen konnte, aber ein Saufbold und Schnapsbruder blieb, ein Anarchist und Rebell, der gegen alles war und gegen alle und sich in die Wälder zurückzog: nur in ihnen fühlte er sich wohl.

Er schreibt übrigens auch Gedichte, trägt sie auf einer Soiree der sogenannten guten Gesellschaft vor. Die sieht in ihm den neuen Messias der europäischen Dichtung, man vergleicht ihn mit Walt Whitman, Paul Verlaine, und jemand fühlt sich gar an Homer erinnert. Aber Baal will von alledem nichts wissen, es kommt zu einem Skandal, schließlich wird er herausgeschmissen und trollt sich; seine Lyrik ist Opposition, er will sich nicht eingemeinden lassen in eine Gesellschaft, die für Goldschnittlyrik schwärmt. Er ist ein Provokateur, der erst Ruhe gibt, als die Gesellschaft ihn an die frische Luft gesetzt hat.

Da will Brecht nicht hin, aber ein lyrischer Provokateur ist er auch. „Ihre Lyrik hat einen böartigen Einschlag“, sagt einer der abendlichen Gäste zu Baal. Brechts Lyrik hat diesen ebenfalls. Als der Erste Weltkrieg viele Poeten in das nationale Kriegsgeschrei einstimmen ließ und zu Anfang des Krieges Millionen von Kriegsgedichten geschrieben wurden und Unmassen an Vaterlandspoesie, da schrieb auch Brecht schon: und er bereitete der Kriegspanegyrik ein Ende, und wenn auch bei ihm anfangs von „Deutschlands siegender Größe“ die Rede war, so bald doch auch von Flandern als „Friedhofsgefeld“, von „Mord, Schlachten und Dörfer in Brand“. 1917, als die Oberste Heeresleitung noch pathetische Durchhalteparolen auf Wandzeitungen unters Volk brachte, schrieb Brecht die Legende vom toten Soldaten: eine grimmig-satirische Abrechnung mit der wilhelminischen Großmannsucht; der Heldentod war ein blutiger Untergang, nicht mehr. Das Grauen des Krieges stand aber auch schon im Hintergrund der Modernen Legende mit den weinenden Müttern Vermißter: „Nie ist er tot. Nur kommt er nie mehr“.

Nach dem Kriege weiterhin Opposition, so in Brechts Hauspostille; sie ist gegen Luthers Hauspostille angeschrieben, aber auch gegen die Verherrlichung großer historischer Figuren. Die Welt Baals lebt aber auch weiter: in der Ballade von den Seeräubern findet sich erneut eine Art romantischer Verherrlichung von outcasts, die mit der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr das geringste zu tun haben; jetzt führt eine exotische Bande ein Piratenleben auf See. Ihr ist nichts mehr heilig: sie ist eine Gegengründung zur bürgerlichen Gesellschaft. Es war das lyrische Epos einer Freibeutergesellschaft, die Gesetze nicht kennt, heimatlose Gesellen, die „wolfgleich“ mit funkelnden Augen Mord betreiben wie ein Alltagsgeschäft, und nur von ferne erinnern sie an Schillers Räuberbande oder auch an exotische Gesetzlose in den weiten Prärien Amerikas, von denen man schon im 19. Jahrhunderts

bei Gerstäcker gerne gelesen hatte. Auch auf Brechts Seeräuberschiff ein Leben in und aus Opposition, im Hintergrund neben Baal auch noch ein wenig von der Augsburger Kumpanei der Jugendfreunde, dem Herumschwärmen in den Wäldern und Seen, auch damals schon aus Opposition zu allem Bürgerlichen. Hier, in Brechts Ballade von den Seeräubern, wird sie radikal ausgelebt bis zur Höllenfahrt am Schluß, die die Piratenfahrt in einen furiosen Untergang enden läßt.

Nein, die großen Männer werden nicht mehr verherrlicht. Brechts Perspektive ist die Perspektive der kleinen Leute, und die haben vielfach die richtige. Sein Gedicht von den großen Männern demontiert diese und erinnert an ihre Natürlichkeit, von ihnen bleibt nicht viel übrig – einer ausgenommen, nämlich Kopernikus, der das heliozentrische Weltbild begründete. Den großen Männern solle man nicht glauben, so lautet der Schluß, aber des Kopernikus Entdeckung ist keine Glaubensfrage. Hier wird etwas von der Paradoxie deutlich, die manches Gedicht Brechts auszeichnet. Dieses Gedicht von den großen Männern ist ohnehin zusammengesetzt aus einzelnen Notizen, von Brecht ins Notizbuch geschrieben; Einfälle, Beispiele, getragen nur von der Einsicht, daß die großen Männer auch sehr Irdisches tun – und von der Aufforderung, die großen Männer eigentlich nichts machen zu lassen, da sie nicht nur viele dumme Sachen sagen, sondern auch alle Leute für dumm halten. Der große Brecht – die Selbstironie ist nicht zu überhören – rechnet sich nicht zu den Großen, sondern zu denen, die unbegreiflicherweise die einfachsten Dinge nicht verstehen und über die schwierigsten, wie das Gras, nachdenken: das oppositionelle Denken, das Denken in Widersprüchen und Gegensätzen hat sich hier bis in einzelne Zeilen hinein fortgesetzt. Als Brecht dieses Gedicht schrieb, da war er schon lange in Berlin, aber auch dort war es für ihn immer noch ein Leben in Opposition und aus Opposition.

*

Brecht hatte Augsburg verlassen, um zunächst nach München zu gehen, aber verließ München, da er dort ebenfalls nur Provinzgesinnung vorfand, bloß in etwas größerem Rahmen, um nach Berlin zu gehen. Das Desolate der Nachkriegsmetropole hat er in seiner Aufbruchsstimmung nicht gesehen, aber andere haben Berlin so beschrieben, wie es wohl wirklich war. Carl Zuckmayer hat berichtet, was Berlin damals zu bieten hatte: „Die Menschen waren nervös und schlecht gelaunt, die Straßen schmutzig und von verkrüppelten Bettlern bevölkert, blind Geschossenen und Beinlosen, über die es mit hastigen Schritten in Halbschuhen oder Stiefeletten dahinging, so wie George Groß und Otto Dix das gemalt haben“ (Carl Zuckmayer, Als wärs ein Stück von mir, 312 f.). Oswald Spengler hatte schon 1917 und in zweiter Auflage 1922 mit seinem prophetischen Riesenwerk Der Untergang des Abendlandes Ängste geschürt, und man kannte auch Nietzsches Satz „Wir Europäer befinden uns im Anblick einer ungeheuren Trümmerwelt, wo einiges

noch hochragt, wo vieles morsch und unheimlich dasteht, das meiste aber schon am Boden liegt“. Brecht ist davon unbeeindruckt, schreibt in sein Tagebuch am 12. November 1921 nur: „Es ist eine graue Stadt, eine gute Stadt, ich trolle mich so durch. Da ist Kälte, friß sie!“ (Tagebücher 1920 1922, 174). Sein Drama Im Dickicht der Städte entsteht. Es will zeigen, daß der Lebenskampf nicht mit rationalen Mitteln und nicht wegen irgendeines Vorteils wegen geführt wird, sondern um seiner selbst willen: wichtig ist nur, daß man einen Gegner hat. Kampf, Widerstand, Chaos: das war Berlin. Doch wenn Brecht auch ausgezogen war, die Großstadt zu entdecken – die Großstadt entdeckt ihn nicht. Er bekommt zunächst nichts als Absagen und schreibt schon im Dezember: „Es ist keine Luft in dieser Stadt, an diesem Ort kann man nicht leben. Es schnürt mir den Hals zu, ich stehe auf, fliehe in ein Restaurant, fliehe aus dem Restaurant, trabe in der eisigen Mondnacht herum, krieche wieder hier herein, schreibe mit Unlust“. Und wenig später sagt er noch einmal und deutlicher, wie es um seine Akklimatisation in der Stadt bestellt ist: „Ich gehe ganz langsam. Ich weiß, daß ich in der falschen Richtung laufe. Jede Richtung ist falsch“. Ende Dezember 1922 stößt ihn die Stadt erneut aus. Seine Erfolge in Berlin sind höchst bescheiden: der Einstieg in die Theaterwelt ist zunächst einmal mehr oder weniger gründlich mißlungen, die Verlagsverhandlungen haben nicht viel eingebracht, und Brecht lebt danach wieder in München und Augsburg, sozusagen zwischen zwei Städten. Am 9. Mai 1923 wird im Münchner Residenztheater sein Stück Im Dickicht der Städte uraufgeführt, Erfolg hat er aber damit nicht. Und so zieht es ihn ein drittes Mal nach Berlin: von 1924 an ist er dort bis zu seiner Flucht ins Exil heimisch. Und diesmal kam kein Stadtneurotiker, sondern ein Stadtenthusiast. „Alles in schrecklich überfüllt von Geschmacklosigkeiten, aber in was für einem Format!“, schrieb er an einen Freund.

Berlin war in den zwanziger Jahren eine der großen Kulturmetropolen der Welt, übertroffen nur noch von New York, London und Paris. Man hat Berlin einen überdimensionalen Jahrmarkt genannt; wo Künstler und Politiker, Wirtschaftsbosse und Lyriker, Operndiven und Tingeltangeldamen, Jazzmusiker und Filmstars, selbsternannte Philosophen und Physiker, Theologen und Heilsarmisten in einem wilden Wettstreit um Einfluß und Aufmerksamkeit rangen – so etwas hatte die Stadt bis dahin noch nicht gesehen. In einer Werbebroschüre über Berlin hieß es: „Man überquert den Potsdamer Platz, den Spittelmarkt, den Alexanderplatz, die Straße am Stettiner Bahnhof, den Wedding und dergleichen Punkte mehr. Da merkt man die gigantische Bewegung, das Flitzen, Flirren, Huschen und Sausen. Welle auf Welle jagt heran und flieht – rasendes Tempo! Das Herz des Reiches, dieses Berlin, pulst Leben! Vier Millionen Menschen in Betrieb, ein Fünfzehntel des deutschen Volkes im Schnellschritt! Und während unten alles eilt und drängt, singt aus den Lüften der Motor! Großartiger Anblick: Flughafen

Tempelhof!“ Man merkt: nicht nur das Leben ist ein einziges Stakkato, auch die Sprache ist fast atemlos, und Tempo, Dynamik, bis dahin unerreichbare Schnelligkeit: das war Berlin, und Berlin war das New York Europas. Der neue Mensch, den die Expressionisten noch um 1910 herbeigesehnt hatte, hier gab ihn und zwar gleich als Masse. Die Großstadt war ein Bewegungssystem aus Menschenmassen; hier flossen nicht nur Menschenströme; hier waren auch die Waren-, die Geld- und die Verkehrsströme, und nichts, was nicht auf Hochtouren gelaufen wäre. In Berlin konnte man die Großstadtsymphonie erleben, und es ging nicht nur mit dem Flugzeug immer höher hinauf; die Architektur versuchte, die Dramatik der Großstadt in Stein zu übersetzen. Fritz Lang zeigte in seinem Metropolis-Film von 1927 die babylonische Hochhausarchitektur der Zukunft, auch wenn ein Kritiker fand, daß die unbehaglichen Wolkenkratzer in Metropolis eher „einem aufgestockten Kurfürstendamm“ ähnlich seien. Was seinerzeit die Hochhäuser verhinderte, war übrigens nichts anderes als eine rückständige Berliner Bauordnung, und so waren die damaligen Wolkenkratzer denn, am Film von Fritz Lang gemessen, an New York gemessen, eher bescheiden, manche sogar, wie die Berliner zu sagen pflegen, „kleinpopelig“. Um so gewaltiger aber die Bewegung in der Horizontalen. Ein Film von 1928, Asphalt, nutzt das Formelwort der modernen Stadt. Asphalt war auch ein Zauberwort für Fortschritt. Und der Fortschritt illuminierte sich quasi selbst: City Lights hieß ein Film von Charly Chaplin, und Lichter der Großstadt gab es im Übermaß – die Straßen und Plätze waren wie Theaterkulissen überschwenglich beleuchtet, wenn es dunkel wurde, und die Leuchtschriften und Leuchtbänder gaben der Architektur bei Nacht zusätzlich etwas Theatralisches. Es waren die Selbstinszenierungen der Metropole. Berlin feierte sich im Oktober 1928 in einer großen Aktion, „Berlin im Licht“, und die Devise lautete damals: „Berlin als die neue Lichterstadt Europas“ – Leben war, wo Licht war. Aber wo es nicht war, war die Dunkelheit nur um so tiefer, und wenn Brecht sang: „Man sieht nur die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht“, dann beschrieb er ein Phänomen, das jedermann kannte: die City Lights blendeten alles, sie suchten die Nachtseite der Stadt und des Lebens gleichsam in Nichts aufzulösen, obwohl jeder wußte, daß die Großstadtlichter als Zeichen des Ultramodernen nicht nur ästhetische Qualitäten hatte: das war auch der sich selbst beleuchtende Kapitalismus, Berlin als Metropole des Geldes – aber die Armut war gleich um die Ecke herum zu erleben. Dennoch: alles blühte. Vor allem eines blühte damals und hatte in den späten zwanziger Jahren nicht seinesgleichen: das waren Verlage und Zeitungen. Ende der zwanziger, zu Beginn der dreißiger Jahre hatte Berlin, was es wohl nie wieder haben wird: 45 Morgenzeitungen, 14 Abendzeitungen, 2 Mittagszeitungen, dazu die Blätter von SPD, KPD und von den Nazis – kein Wunder, daß Brecht hier Fuß fassen wollte.

Gelegentlich heißt es bei Brecht über die Stadt zwar auch: „Das ist die Kokottenstadt. Puder, Fleisch, Sensation. Glatter Asphalt, lineare Straßen. Trikotgesichter, Franzosen mit Niggerkapellen, Hunden, Kokotten, illuminierte Cafes. Fabelpreise, schlechte Visagen, eine Stadt im Schaufenster“, und dann fügt er noch den Satz hinzu: „Es ist auch hier langweilig“. Aber die Langeweile verfliegt schnell wieder. Und die Spuren dieses Stadtenthusiasmus ziehen eine leuchtende Bahn vor allem durch seine Gedichte. Denn Brecht hat die Großstadt, die für ihn die Großstadt Berlin war, nicht nur wie ein endlich befreiter Landbewohner genossen und erlebt, Brecht hat sie auch bedichtet, ist immer wieder auf die Stadt zu sprechen gekommen. Inmitten der Untergangsstimmungen, wie sie sich nach dem Ersten Weltkrieg breitgemacht hatten, inmitten von Verfallsprophetien war Brecht ein städtischer Optimist. Angesichts des Aufruhrs und des Elends in den Großstädten, der Vermassung und eines Lebens, das tatsächlich wie ein Überlebenskampf im Dschungel aussah, schrieb Brecht: „Viele sagen, die Zeit sei alt, / Aber ich habe immer gewußt, es sei eine neue Zeit. Ich sage euch: / Nicht von selber / Wachsen seit zwanzig Jahren Häuser wie Gebirge aus Erz. / Viele ziehen mit jedem Jahr in die Städte, als erwarten sie etwas / Und auf den lachenden Kontinenten / Spricht es sich herum, das gefürchtete große Meer / Sei ein kleines Wasser“. Und bei Brecht lesen wir auch: „Diese neue Zeit dauert vielleicht nur vier Jahre, / Sie wird die höchste, / die der Menschheit geschenkt wird“. Und ein anderes Gedicht lautete: „Die Städte sind für dich gebaut. / Sie erwarten dich freudig. / Die Türen der Häuser sind weit geöffnet, Das Essen / steht schon auf dem Tisch“. Und in parodistischer Verkehrung religiöser Gebräuche schrieb er: „In der Asphaltstadt bin ich daheim von allem Anfang / Versehen mit jedem Sterbesakrament: / Mit Zeitungen. Und Tabak, und Branntwein. / Mißtrauisch, faul und zufrieden am Ende“.

Wenn Brechts Versuche, sich als Schriftsteller in Berlin einen Namen zu machen, anfangs auch nicht sonderlich befriedigend waren, so hatten die Songs der Dreigroschenoper, als eigene Ausgabe veröffentlicht, rasch Erfolg. Mit dem zeitgenössischen Theater legte sich Brecht schon bald an, schrieb von der „Verderbtheit unseres Theaterpublikums“: „Das alte Theater [...] hat heute kein Gesicht mehr“. Dagegen setzt er seine Opern: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny und die Dreigroschenoper. Die „reine Kunst“ war für ihn etwas für die „Faulen und Dummköpfe“. Mit der Kritik am traditionellen Theaterbetrieb verband sich bald aber auch etwas anderes: die Stadt war der Ort, an dem sich die sozialen Verhältnisse dieser Welt am deutlichsten zeigten: sie war jetzt nicht mehr ein freudig bejahter Dschungel, sondern enthüllte die Strategien des auf dem Rücken der Armen praktizierten Kapitalismus. Brecht bekämpft ihn auf seine Weise: er verlegt das, was er beschreiben will, in eine exotische Welt: in die Stadt Mahagonny – der gilt seine Oper. Mahagonny wird zu einem irdischen Paradies. Das war es schon

in der Hauspostille, wo neben Psalmen drei Mahagonny-Gesänge abgedruckt waren.

Die Oper beschreibt die Gründung jener „Stadt der Freude“, eine Stadt, in der Wüste gegründet von Goldsuchern, die auf nichts anderes aus sind als auf Genuß und Vergnügen, den Aufstieg dieser Stadt (die ihren Namen von einem Schlager der 20er Jahre hat) und schließlich ihren Untergang. Es ist die Utopie einer schönen Welt, in der die Wunschträume der Menschheit Realität werden: „sieben Tage ohne Arbeit“, dazu Whisky und Mädchen, und was sonst noch zu den Glücksvorstellungen der damaligen Menschheit gehörte. Das gibt dieser Oper den Anstrich einer kulinarischen Angelegenheit: Genuß und Erlebnis scheinen das zu sein, was den Menschen in der Stadt Mahagonny geboten wird. Aber was sich wie eine Inszenierung einer herkömmlichen Oper ausnimmt, ist in Wirklichkeit nichts anderes als Opposition gegen das Kulinarische: das irdische Paradies kann nur durch Ausbeutung existieren, das Glück wird käuflich, die ökonomischen Zwänge allein bestimmen das Glücksgeschäft, und so präsentiert die Oper keine Utopie, sondern sie dekuviert das Glücksverlangen des Menschen als abhängig von gesellschaftlichen Zusammenhängen; und damit wird die Goldgräberstadt in der Wüste, die die Menschheit zu befreien scheint, zum Instrument einer grundsätzlichen Kritik an einer Welt, die dieses Sehnsuchtsbedürfnis gleichsam als Ventil einer unfreien, selbstentfremdeten Gesellschaft möglich macht. Anders gesagt: In Mahagonny zerstört das Leben sich selbst. Es gibt nur den Kampf aller gegen alle, und nebenbei geht es auch noch um eine korrupte Klassenjustiz, die den verurteilt, der kein Geld hat, und der, weil er kein Geld hat, auch kein Anrecht auf Glück hat. Die Gesellschaft bleibt eine Gesellschaft von Raubtieren, und ganz nebenbei wird mit einer Figur wie der des Dreieinigkeitsmoses der Kirche mit ihrer Hoffnung auf ein besseres Jenseits widersprochen, widersprochen auch der Bibel: man kann die Gründung der Stadt Mahagonny sogar als Parodie auf den Auszug der Kinder Israels aus Ägypten lesen, in dem Gangstertrio ist die Dreifaltigkeit mit anwesend, in der Geschichte des Paul Ackermann wird die Passion Christi noch einmal wiederholt. Die Parallelen zur biblischen Geschichte sind so deutlich, daß erkennbar wird: hier wird nicht nur der kapitalistischen Gesellschaft der Prozeß gemacht, sondern auch einer religiösen Weltdeutung.

Brechts Widerspruchsdenken äußerte sich in seiner Mahagonny-Oper dabei auf besonders raffiniert-bösartige Weise: er gab den Leuten zu sehen und zu hören, was sie sehen und hören wollen, aber zugleich machte er deutlich, daß sie, indem sie die Oper genießen, auf Lebens- und Arbeitsbedingungen der Moderne hereinfallen, die ihnen vor Augen führt, daß das, was sie gerade vermeiden wollten, nämlich die Belästigung durch den Alltag, dennoch voll präsent ist in der Einsicht, daß der Kapitalismus mit seinen lebenszerstörenden Begleiterscheinungen nicht draußen vor der Tür geblieben ist, sondern mit ihnen ins

Theater eingezogen ist und auf der Bühne demonstriert wird. Wer dem Alltag entfliehen wollte, um in sich in der Oper zu vergnügen, sah sich gröblich getäuscht: die Oper zeigte nur um so deutlicher das, was auch der Alltag zeigte: die Herrschaft kapitalistischer Denk- und Handlungsweisen. Brecht hat das einmal auf sarkastische Weise beschrieben: „Herausstürzend aus dem Untergrundbahnhof, begierig, Wachs zu werden in den Händen der Magier, hasten Erwachsene, im Daseinskampf erprobte Männer an die Theaterkasse. Mit dem Hut geben sie an der Garderobe ihr gewohntes Benehmen, ihre Haltung im ‚Leben‘ ab; die Garderobe verlassend, nehmen sie ihre Plätze mit der Haltung von Königen ein“. Aber da irren sie sich: die kulinarische Oper macht nichts anderes deutlich als den Warencharakter auch des Vergnügens: sie genügt den Erwartungen der Gesellschaft, aber zugleich ist sie ein gesellschaftskritisches Instrument, das die Gesellschaft eigentlich zu Veränderungen zwingen soll. Oder, in Brechts Worten: die kulinarische Oper „greift eine Gesellschaft an, die solche Opern benötigt; sozusagen sitzt es noch prächtig auf dem alten Ast, aber es sägt ihn wenigstens schon (zerstreut oder aus schlechtem Gewissen) ein wenig an“. Das ist alles andere als bloße Parodie; die Oper zielt auf Entlarvung gerade dessen ab, was außerhalb des Operngeschehens liegt. Und folgerichtig endete die Uraufführung 1930 in Leipzig in einem Theaterskandal, der seinesgleichen suchte. Die Musik von Kurt Weill tat ein übriges.

Mit der Dreigroschenoper sah es ähnlich aus. Es gab in den zwanziger Jahren in Berlin eine breite Händel-Renaissance, und das hieß: auch eine Renaissance der Händel-Oper. Aber es gab auch noch etwas anderes: John Gay (1685-1723, also gleichen Jahrgangs wie Johann Sebastian Bach) schrieb, nach Vorgängen in London, die von einer kriminellen Bande handelten, eine Oper mit dem Titel *Beggars Opera* – zu übersetzen mit *Des Bettlers Oper*, eine sozialkritische Oper mit Bettlern als Bühnenpersonal, die aber durchaus nicht auf moderne Weise sozialkritisch wirken wollte, sondern die Kritik übte an der hochgekommenen Klasse von Bürgern, die von dem alten Adel, den Tories, verachtet wurden. Der Komponist war Johann Christoph Pepusch (1667-1752), und in dieser *Beggars Opera* gab es Straßenballaden, volkstümliche Lieder, Gassenhauer, das Ganze eine parodistische Angelegenheit, und die Oper hatte Erfolg: am 29. Januar 1728 war sie uraufgeführt worden. Es gab zahlreiche weitere Aufführungen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, aber die *Beggars Opera* lebte weiter: 1920 wurde sie in London in einer Neufassung uraufgeführt, wurde zu seinem der größten Theatererfolge in England innerhalb kürzester Zeit. Sie wurde auch in Deutschland bekannt, und ein Publizist (Stefan Großmann) schrieb 1926: „Das volkstümliche Theater braucht das Großstadt-Singspiel, uns fehlt die Legende und Musik der Arme-Leute-Quartiere, das bißchen Mondscheinvergoldung der Mietskasernenhöfe, die musikalische Erhöhung des Leierkastens“. Paul Hindemith wurde

gefragt, ob er eine neue Beggars Opera komponieren würde, aber 1928 hatte sich auch Brecht über den Stoff hergemacht und schrieb als Einführung eine Inhaltsangabe seiner Bearbeitung, und dort heißt es über diese Oper: „Herr Jonathan Peachum schlägt aus dem Elend auf seine originelle Weise Kapital, indem er gesunde Menschen künstlich zu Krüppeln heraufstapelt und sie Betteln schickt, um aus dem Mitleid der wohlhabenden Stände seinen Profit zu ziehen. Er tut das keineswegs aus angeborener Schlechtigkeit. ‚Ich befinde mich auf der Welt in Notwehr‘, das ist sein Grundsatz, der ihn in allen seinen Handlungen zur schärfsten Entschiedenheit zwingt. Er hat in der Londoner Verbrecherwelt nur einen ernsthaften Gegner, und das ist der junge, von den Dämchen vergötterte Gentleman Macheath. Dieser hat Peachums Tochter Polly entführt und auf eine ganz groteske Weise in einem Pferdestall geheiratet. Als Peachum von der Heirat mit seiner Tochter erfährt – die ihn nicht so sehr aus moralischen Gründen schmerzt wie aus sozialen –, beginnt er einen Krieg auf Tod und Leben mit Macheath und seiner Gaunerplatte, dessen Hin und Her den Inhalt der ‚Dreigroschenoper‘ bildet“.

England und London kannte Brecht nicht, oder vielmehr nur durch Kriminalromane. So ist es denn auch eine merkwürdige Fassadenwelt, die Brecht in seiner Oper aufbaut, und die Anspielungen auf das zeitgenössische Berlin, aber auch Bibelzitate machen deutlich, daß es sich nicht um eine historische Oper handelt, die im England des 18. Jahrhunderts spielt, sondern um Zeitgenössisches. Sie sollte ursprünglich Gesindel heißen, dann Die Luden-Oper. Brecht hatte Weill als Komponisten vorgeschlagen, und am 31. August 1928 wurde die Oper uraufgeführt – zunächst zum Befremden des Publikums. Aber dann wurde sie zu einem der größten Theatererfolge der Weimarer Zeit mit über 350 Aufführungen in zwei Jahren. Die Songs wurden separat veröffentlicht; im Oktober 1928 erschienen sie bereits in einer Auflagenhöhe von 10.000 Exemplaren, und bald waren es 25.000 Exemplare.

Brechts Oper zielte nicht auf Bettler, sondern auf die kriminellen Machenschaften von Bürgern, und es ging gegen die Banken, wieder einmal gegen das „Kapital“, doch auch gegen den Waffenhandel, gegen die Politiker, gegen Bestechungsaffären: wieder waren es inhumane Verhältnisse, die gebrandmarkt werden sollten. Und die Zeile „Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm“ will keine Binsenweisheit preisgeben, sondern ist kritisch gemeint: sie ist gegen die Wohlstandsgesellschaft gerichtet. Aber nichtsdestoweniger hielt der Erfolg an, auch wenn die Zeile „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“ zuweilen nur wohlwollendes Lachen auslöste (so noch 1995 in Zürich), so blieb es doch Brechts größter Erfolg, Selbst wenn sie gelegentlich als „sex-and-crime“-Revue verstanden wurde (so in Berlin 1991). Einem „Klassiker“ verzeiht man auch das.

Brecht hatte sich endgültig in Berlin etabliert. Doch schon 1927 ist die Stadt, wenige Jahre davor für Brecht noch gefüllt mit Leben, allerdings sonderbar leer geworden. Die Städte und besonders Berlin erscheinen in ihrer Schattenhaftigkeit, und er schreibt in der Hauspostille über sie sie: „Unter ihnen sind Gossen / In ihnen ist nichts, und über ihnen ist Rauch. / Wir waren drinnen. Wir haben nichts genossen. / Wir vergehen rasch. Und langsam vergehen sie auch“. „In ihnen ist nichts“, heißt es auch, und weil in ihnen nichts ist, bleiben deren Konturen so unscharf, wie sich das dann im Lesebuch für Städtebewohner darstellt. Früher waren die Menschen in der großen Stadt austauschbar, jetzt sind es die Städte selbst, und ob Chicago, New York oder Frisco, das bleibt am Ende völlig gleichgültig: Städte sind zwar immer noch Austragungsorte des Kampfes, aber sie sind verblaßt, sie sind Kulissen aus Namen und können nicht einmal mehr von ihrer Geschichte leben, wie das Gedicht „Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York“ beschreibt:

Was ist das mit den Hochhäusern?

Wir betrachten sie kühler.

Was für verächtliche Schuppen sind Hochhäuser, welche keine Miete mehr abwerfen!

So hoch hinauf voller Armut? Bis unter die Wolken voll von Schulden?

Was ist das mit den Eisenbahnzügen? ~

In den Eisenbahnzügen, die rollenden Hotels gleichen, heißt es

Wohnt jetzt oft kein Mensch

[...]

Warum

Machen uns diese Lichtbilder der Städte so gar keinen Eindruck mehr?

Weil es sich herumgesprochen hat

Daß diese Leute bankrott sind!

Und als Brecht ins Exil geht, werden die Städte noch leerer, schrumpfen zu bloßen Namen zusammen, mit denen gelegentlich noch Kampf-Assoziationen verbunden sind, meist aber nur die Einsicht, daß das Ende der Stadtwelt ebenso unabweislich wie notwendig ist. Brecht sind die Häuser zerfallen, in denen er wohnt.

*

Brechts Tierverser

Brechts Welt ist eigentlich und ziemlich ausschließlich eine Männerwelt. Hat Brecht für Kinder einen Blick gehabt, hat er nicht nur von ihnen, sondern auch für sie geschrieben? Es gibt zwei Gedichte vom Kinderkreuzzug, es gibt Kinderlieder und Neue Kinderlieder aus Brechts späterer Zeit, aber gemessen an der Masse seiner Gedichte scheinen Kinder auf den ersten Blick eher ein Randthema gewesen zu sein. Für Frauen hat er sich, nicht nur lyrisch gesehen, im Übermaß interessiert, für Freunde reichlich, für Vater und Mutter eher spärlich, für Kinder aber eben kaum. Der Verdacht drängt sich auf, daß es das Unbewußt-Naive

des Kindes gewesen sein könnte, das ihn befremdet haben mochte, mit dem er eigentlich nichts zu tun haben wollte und daß das Kind für ihn als lyrisches Thema schon deswegen kaum existierte. Auch Familiäres interessiert nicht, weder die Bindung der Kinder an die Eltern noch die der Eltern an die Kinder. Und es ist denn wohl auch kein Zufall, daß in dem Gedicht An die Nachgeborenen von Kindern nicht die Rede ist, sondern nur von gleichaltrigen Generationen nach ihm. Die Vorstellung, daß man mit einem Kind ernsthaft in einen Dialog eintreten könnte, liegt Brecht offenbar fern – Brecht hat, so scheint es, nicht das Andere im Kind gesehen, sondern bestenfalls nur das eigene Vergangene.

Doch der erste Eindruck täuscht. Das Kindermotiv zieht sich von Anfang an stetig durch die Gedichte hindurch, auch wenn es häufig nur Klischeevorstellungen sind, denen wir begegnen, so wenn davon die Rede ist, daß alle als nacktes Kind, frierend und ohne alle Habe, in die Welt gekommen seien. Gelegentlich ist von Kinderträumen die Rede, aber die Kindheit ist nicht immer nur ein Zustand der Unschuld, die Welt der Kinder keine reine Welt: die Geschichte von Jakob Apfelböck, der Vater und Mutter erschlug, ist die Geschichte eines Kindes, das nicht einmal weiß, warum es das getan hat. Auch anderes hat mit traditioneller Kinderlyrik nichts zu tun: ein Mann mißbraucht ein Kind hinterm Dorf, ein Kind wird geschlagen, ein anderes gibt sich nur so zum Zeitvertreib hin, schon im Kindesalter wird Unzucht getrieben; tote Waisenkinder schwimmen den Fluß hinab. Kinder spielen in seiner lyrischen Vorstellungswelt entgegen dem ersten Anschein also durchaus keine marginale Rolle. Doch sie werden in nicht weniger Kinderliedern zu Rollenträgern; ein Eigenleben hat Brecht ihnen eigentlich nicht zugestanden. Zwischen 1929 und 1932 schrieb er etwa ein sogenanntes Kinderbuch mit dem Titel Die drei Soldaten – von Brecht selbst als Kinderbilderbuch bezeichnet, und das war es insofern, als ursprünglich wohl Zeichnungen von George Grosz den Text von Brecht illustrieren sollten. Dieses Kinderbuch ist fast ein Lehrgedicht, denn Brecht spricht auch da über Herrschaftsverhältnisse und falsche Abhängigkeiten und will zum Widerstand dagegen aufrufen. Kinder sollen auch nicht Vorschriften und Gebote der Erwachsenenwelt einhalten, sondern sie sollen dem widerstehen. Wer brav ist, verhält sich falsch. Auch Kinder sollen Fragen stellen, auch in Kinderliedern soll aufgeklärt werden. Brecht steht dabei durchaus in einer langen Tradition, nämlich in der Kinderliedtradition der Aufklärungszeit, in der der Versfabeln des 18. Jahrhunderts, in denen Tugend und Laster auftreten und wo dem Kind demonstriert wird, wie alles zu halten sei.

Kinderlieder ebenfalls im Exil. 1937 schreibt er seine Tierversen. Sie waren an seinen damals 10jährigen Sohn Stefan gerichtet; es war sozusagen Privatlyrik, denn die Verse erschienen erst 30 Jahre später unter dem Titel, unter dem wir sie kennen. Kinderverse:

Brecht versuchte sich, was ihm nicht schwerfiel, in einer gewollt einfachen Sprache, und man hat den Eindruck, daß diese scheinbar primitiv klingenden Gedichte gewissermaßen die Fortsetzung der Lehrstückdichtung der späten zwanziger Jahre sind. Seine Lakonie, seine Neigung, in kurzen Sprüchen und Sätzen zu reden und seine Fähigkeit, komplizierte Sachverhalte so zu vereinfachen, daß sie jedermann einleuchteten, bewährte sich in den Kinderliedern ganz besonders. Es mag die Erfahrung des Exils gewesen sein, die zu einer Sprache führte, die sich auf Elementares beschränkte und damit auch eigentümlich zeitlos wirkt. Aber auf der anderen Seite enthalten diese Verse einen Subtext, und wenn einige von ihnen auch grotesk anmuten oder Komisches behandeln und wenn auch manche dieser Kinderlieder reine Unsinnspoesie sind, dann spiegelt sich, so darf man vielleicht folgern, gerade darin das Unsinnige und die in Verwirrung geratene Welt wider: der Unordnung in der wirklichen Welt entspricht gleichsam eine Anarchie in der kindlichen Vorstellungswelt. Normales wird absurd, Absurdes wird normal: so sah die Exilwirklichkeit damals ja tatsächlich oft genug aus. Und wenn in den Kinderversen Adler und Rabe, Igel und Kellerassel, Hund und Schwein, Huhn und Kamel, Pferd und Elefant, Maus und Aal auftauchen, so ist das eine Art lyrische Arche Noah; alle Welt ist auf der Flucht, diesmal vor der braunen Flut. Einiges dürfte der kleine Stefan allerdings kaum verstanden haben: so, wenn etwa der Igel dem Völkerbund beitrifft, wenn der Aal zu einem Ehrendolch geschmiedet werden soll oder wenn ein Pferd, für das Rennen zu dumm, vor den Wagen gespannt wird, umfällt und daraufhin zum hochgeehrten Politiker wird. Und wenn vom starken Mann die Rede ist, ist nicht so sehr der Metzger von nebenan gemeint, sondern Hitler, und wenn jemand fürs Vaterland als Held stirbt, die Fahnenstange dennoch steht und schließlich die Zeile folgt „Es klang sehr hoffnungsfroh“, dann muß man sie ins Gegenteil verkehren, um sie richtig zu lesen. So sind diese Kinderverse denn auch politische Lyrik, die entlarven will.

*

Exilzeit als „Inzwischenzeit“

Brecht legitimierte sich nicht zuletzt von Nietzsche her, von dessen Versuch einer „Umwertung aller Werte“. Schon Baal, sein erstes Drama, war gegen ein Stück von Hanns Johst geschrieben, Der Einsame. Ein Menschenuntergang von 1917; Brechts Stück sollte eine Antithese werden. Auf Umwertung war Brecht immer aus. Fast alle seine Dramen entstanden aus Widersprüchen heraus: Mann ist Mann ist gegen Toller expressionistisches Wandlungs drama geschrieben, mit Im Dickicht der Städte wollte er Schillers Räuber verbessern, die Dreigroschenoper richtete sich gegen die Händelrenaissance der zwanziger Jahre, seine Heilige Johanna der Schlachthöfe widerspricht Schillers Die Jungfrau von Orleans, Die Rundköpfe und die Spitzköpfe orientieren sich an Shakespeares Maß für Maß, Furcht und Elend des Dritten Reiches an Balzac,

Die Gewehre der Frau Carrar an J. M. Synge's Ryders to the Sea, Mutter Courage an Grimmelshausens Simplicissimus-Roman, Puntilla an Diderots Jacques le Fataliste et son maitre, der Kaukasische Kreidekreis an der Klabund-Bearbeitung eines chinesischen Kreidekreises: es gibt fast nichts, was nicht aus Widerspruch entstanden wäre, oder deutlicher: fast alle seine Geschichten sind umgeschrieben, aus den Helden werden oft Antihelden, weil Brecht eben nie einverstanden war: im Gegenteil des landläufig Anerkannten sah er das Richtige.

Die Neigung Brechts, das, was angeblich als Wahrheit gilt, immer radikal umzuschreiben, bestimmt auch die Werke seiner Exilzeit. Brechts Lyrik der Exilzeit ist vielfach eine Entlarvungslyrik, er klärt über das auf, was die Wirklichkeit des Nazistaates ausmacht. Das geschieht, in dem er die nationalsozialistischen Parolen umfunktioniert: Dazu gehören seine Chroniken und die Hitler-Choräle: da wird das Vokabular der Nazis, in dem immer wieder von der Kraft der Rasse, der Erleuchtung des Führers, der Machtergreifung die Rede ist, umgedreht, der Kunstmaler Hitler wird zum „Anstreicher“. In der Szenenfolge Furcht und Elend des Dritten Reiches von 1933 läßt sich das vielleicht am deutlichsten beobachten: Brecht bedient sich einer Umwertungstaktik, die auf das Umpolen der augenscheinlichen Verhältnisse zu den wahren Verhältnissen hinausläuft: der schuldig Gesprochene ist in Wirklichkeit der Unschuldige, der Richter wird zum Angeklagten, die Verbrecher werden freigesprochen. Das scheinbar Richtige erscheint als das wirklich Falsche, das Unzutreffende wird ins wirklich Zutreffende verkehrt: das sind Brechts Mechanismen der Uminterpretation des Wirklichkeitsanscheins, und neben Furcht und Elend des Dritten Reiches sind seine Flüchtlingsgespräche das wohl sprechendste Dokument der Exilzeit. In ihnen ist viel von der Dialektik die Rede – damit ist nicht das Denken Hegels gemeint, sondern ein paradoxes Argumentieren, um eindeutig zu sein, mit Hilfe des Humors die Welt der Lügen zu entlarven. Dabei reicht die Weltgeschichte tief in das Emigrantendasein hinein: während im Gedicht Frühling 1938 der Kontinent unterzugehen droht, wird ein Sack um einen frierenden Baum gelegt, um ihn zu schützen: ein fast groteskes Nebeneinander von Weltkatastrophe und kindlicher Sorge – das Kind tut Gutes, Deutschland versinkt im Unglück.

Zeitgeschichte auch anderswo. Das Gedicht Bücherverbrennung bezieht sich auf den 10. Mai 1933, an dem an deutschen Universitäten Bücher von mißliebigen Autoren verbrannt wurden. Manche meinten damals, die Verbrennungen hätten sich allerdings nur wie überdimensionierte Sonnenwendfeuer völkischer Kegelklubs ausgenommen; Golo Mann hat in seinem Memoirenbuch Eine Jugend in Deutschland berichtet: „Eine schwache Rede von Goebbels und ein ziemlich dürftiges Theater“; Goebbels Rede sei eher ab- als aufwiegend gewesen, und im übrigen habe die Laut-

sprechanlage auf dem Opernplatz in Berlin nicht sonderlich gut funktioniert; Goebbels sei also kaum oder nur schwer zu verstehen gewesen.

Aber andere Berichte sprechen von Massendemonstrationen; alles sei ins Feuer gewandert, was im Verdacht jüdischer Linksintellektualität oder des Kulturbolschewismus gestanden habe. Die Zahl von 20.000 brennenden Büchern, die ein Korrespondent der Neuen Züricher Zeitung erwähnt hatte, war zwar reichlich übertrieben; wohl aber wurden bis zum 20. Mai etwa 10.000 Zentner Bücher und Zeitschriften von den Politischen Polizei beschlagnahmt. Verbrannt wurde nur sehr wenig, aber sehr vieles wanderte ins benachbarte Ausland und wurde dort zu Schleuderpreisen auf den Markt geworfen; so wurden die Autos noch einmal geschädigt.

Oskar Maria Graf war am 10. Mai 1933 nicht verbrannt worden, weil er von den Nazis als „völkischer Autor“ eingestuft worden war. Am 12. Mai reagierte Graf mit einem Artikel in der Wiener Arbeiterzeitung und schrieb: „Diese Unehre habe ich nicht verdient! Nach meinem ganzen Leben und nach meinem ganzen Schreiben habe ich das Recht, zu verlangen, daß meine Bücher der reinen Flamme des Scheiterhaufens überantwortet werden und nicht in die blutigen Hände und die verdorbenen Hirne der braunen Mordbanden gelangen kann“. Er bekam Recht: die Nazis verbrannten seine Bücher nachträglich. Sie sorgten dafür, daß die Wahrheit sterblich wurde und die Lüge ewig; auch das kurze Frage- und Antwortspiel des um 1939 entstandenen Gedichtes Fragen und Antworten bezieht sich auf die Nazis, und aus der lyrischen Verhörsituation wird die Aufforderung zum Aufstand: der Bedrucker müsse gestürzt werden, und zwar von dem, der Fragen gestellt hat. So ist auch dieses kleine Gedicht mit seinem Aufruf zum Umsturz Agitationsliteratur. Brecht aber floh weiter, aus Dänemark über Rußland in die USA. Er gehörte zu denen, die sagen konnten, daß sie öfters das Vaterland als die Schule gewechselt hätten. Es waren für ihn Jahre, die er „Inzwischenzeit“ genannt hat.

*

Brechts späte Jahre

Noch bevor Brecht am 22. Oktober 1948 nach Berlin aus dem Exil zurückkehrte, wußte er, was ihn erwartete. Er hatte schon in Amerika notiert: „berlin ein hexensabbath, wo es auch noch an Besenstielen fehlt“. Dann die Ankunft in Berlin. Er notierte in sein Arbeitsjournal am 23. Oktober 1948: „gestern abend sahen wir beir einfahrt im dunkeln die ruinen der friedrichstraße, undeutlich. Früh sechs uhr dreißig gehe ich die zerstörte wilhelmstraße hinunter zur reichskanzlei. sozusagen meine zigarre dort zu rauchen. Ein paar arbeiter und trümmerweiber. Die trümmer machen mir weniger eindruck als der gedanke daran, was die leute bei der zertrümmerung der stadt mitgemacht haben müssen.“ Und ein paar Tage später, am 27. 10. 1948: „berlin, eine radierung churchills nach einer idee hitlers. berlin, der schutthaufen bei potsdam“. Es folgen Jahre, in denen Brecht sich wieder einlebt, in denen er

sein Theater bekommt, in denen seine Dramen gespielt werden, auch jene, die seit 1933 in Deutschland nicht aufgeführt worden waren, und das Theater ist wie eine Insel in einem Ozean, der von Wrackteilen übersät ist. Er findet ein Landhaus an einem See in Buckow, etwa 60 Kilometer von der Mitte Berlins entfernt, und dort wohnt er in einer bukolischen Umgebung, während Berlin lange Jahre immer noch der Schutthaufen ist, als den Brecht ihn bei seinem Einzug erlebt hatte. Er erhält vom DDR-Staat hohe und höchste Auszeichnungen, wird, neben Johannes R. Becher, geradezu zum Staatsdichter; internationale Beziehungen, vor allem in den Osten, stellen sich her, und es beginnt eine intensive Zeit für ihn; das meiste davon geht in das BE, in das Berliner Ensemble, und dort praktiziert er, der niemals ein eigenes Theater hatte, seine Vorstellungen von Bühnenarbeit. Mutter Courage wird zu einem triumphalen Erfolg, Der kaukasische Kreidekreis wird aufgeführt, Puntilla und sein Knecht Matti, aber Brecht bearbeitet auch anderes, den Hofmeister von Lenz, Coriolan von Shakespeare. Also: volle Jahre, nach der Emigration endlich ein erfülltes Dasein.

Und er schreibt Gedichte unterschiedlichster Art. Er schreibt sie bis in seine letzten Tage hinein, und sie spiegeln noch besser als sein Arbeitsjournal oder seine Briefe die letzten acht, neun Jahre, das, was ihn bewegt, das, was er zu seiner Zeit zu sagen hat. Eigentlich war er guter Dinge in die Trümmerstadt zurückgekehrt, ein Mann im mittleren Alter, für den die erzwungene Untätigkeit im Exil nun zu Ende war und der die Kultur im östlichen Teil Berlins entscheidend mitprägen wollte. Er mischt sich auch ein in die Politik, kritisiert das ewige Hineinreden des Staates in die Kultur. Im Grunde jedoch bleibt er ein Fremder in dieser neuen Welt, die nicht mehr seine alte ist. Vor allem in den letzten drei Lebensjahren kommen Zweifel und Ängste hoch, und die nehmen im Laufe der Jahre zu. Bei allem öffentlichen Ansehen fühlt sich Brecht isoliert. Er schreibt 1953 in sein Arbeitsjournal: „Unsere aufführungen in berlin haben fast kein echo mehr. In der presse erscheinen kritiken monate nach der erstaußführung, und es steht nichts drin, außer ein paar kümmerlichen soziologischen analysen. Das publikum ist das kleinbürgerpublikum [...]“. Er bezieht Stellung zum Volksaufstand in Berlin 1953 mit einem Ergebnisstelegramm, notiert, daß er „den schrecklichen 17. Juni“ als „nicht einfach negativ“ empfunden habe. Doch kurz nach dem Aufstand vom 17. Juni 1953 schreibt er auch: „Der siebzehnte Juni hat die ganze Existenz verfremdet“. Bei alledem bleiben die Zweifel an der Aufrichtigkeit der neuen Welt; die Schatten der Nazizeit wollen sich nicht auflösen. Ein Jahr später, 1954, bemerkt er in seinem Arbeitsjournal: „Das land ist immer noch unheimlich. neulich, als ich mit jungen Leuten aus der dramaturgie nach Buckow fuhr, saß ich abends im pavillon, während sie in ihren zimmern arbeiteten oder sich unterhielten. vor zehn jahren, fiel mir plötzlich ein, hätten alle drei, was immer sie von mir gelesen hätten, mich, wäre ich unter sie gefallen, schnurstracks der gestapo übergeben...“.

Vorher schon, 1952/53, durchblättert er sein Gewissen, „Seit für Seite“, im „Gefühl, die Zeit sei knapp“ - sie versieht ihn reichlich mit Erinnerungen. Er schreibt jetzt anders. Frühe Brecht-Gedichte waren oft einlinig, einschichtig. Ihre Stärke lag gerade in der kompromißlosen Fixierung einer Beobachtung, im Benennen eines scharf herausgemeißelten Sachverhaltes. Brecht hat dabei vor Schwarz-Weiß-Malereien nicht zurückgeschreckt, und selbst da, wo er etwas verfremdete, machte er es dadurch eindeutig. Den späten Gedichten fehlt diese Eindeutigkeit. Einige motivgleiche Gedichte beschreiben die in seinem Bewußtsein verschwimmenden Zeitebenen, früher und jetzt. Ein Gedicht lautet: „Wechsel der Dinge“:

Und ich war alt und ich war jung zu Zeiten
war alt am Morgen und am Abend jung
und war ein Kind, erinnernd Traurigkeiten
und war ein Greis ohne Erinnerung.

War traurig, wann ich jung war
bin traurig, nun ich alt
so wann kann ich mal lustig sein?
Es wäre besser bald.

Diese Verse sind auf den ersten Blick hin anspruchslose Gebilde, sie reimen sich nicht, ihr Rhythmus ist holprig. Wir wollen aber annehmen, daß Letzteres beabsichtigt war, nicht Unvermögen - einem so artistisch orientierten Dichter wie Brecht ist das wohl nicht anzulasten. Denn der Holprigkeit der Verse, auch wenn sie nicht durchgängig ist, entspricht die Schwierigkeit des Inhalts. Sein wichtigstes Transportmittel ist das Paradox, die überraschende Andersartigkeit einer Feststellung. Die Aussage des Gedichtes „Wechsel der Dinge“ läuft darauf hinaus, daß Jugend und Alter kein festes Zeitsystem bilden, sondern daß die Zeit ein Korrelat innerer Einsichten ist. In Form eines Chiasmus werden gängige Erfahrungen auf den Kopf gestellt: bei Brecht erinnert das Kind Traurigkeiten, ist der Greis ohne Erinnerung - während wir doch wissen, daß es sich umgekehrt verhält. Alt am Morgen und am Abend jung: normale Zeitbemessungen sind hier außer Kraft gesetzt, traditionelle Erfahrungen sind ins Gegenteil verkehrt. Übliches gilt nicht mehr; der „Wechsel der Dinge“ will besagen, daß es das eigene Ich ist, was über Alter und Jugend bestimmt. Es ist im Grunde genommen nichts Geringeres als ein Versuch, in scheinbar primitiver Gegenüberstellung und überraschender Konfrontation eine natürliche Ordnung, nämlich die von Jugend und Alter, von Einst und Jetzt in Frage zu stellen, die Zeit als chronometrisch meßbare Zeit aufzuheben, ihr traditionelles Kontinuum als beliebige, willkürliche Fixierung zu deklarieren. Zeit ist innere Erfahrung, unabhängig von äußeren Daten. Ein Altersgedicht? Nicht unbedingt; eher ein Gedicht im Strömungsbereich von Exilerfahrungen, jedenfalls ein Gedicht, das die Welt nicht mehr realistisch-einlinig wahrnimmt, sondern

das die Umkehrbarkeit traditioneller Deutungsmuster, das Reversible der 'normalen' Zuordnungen und vertrauter eingefahrener Vorstellungen zu bedenken gibt. Das sind weniger Verse eines Altgewordenen, der leugnet, daß er so geworden sei, als vielmehr Appelle (eines zurückgekehrten Exilanten) an den Leser, den Wechsel der Dinge zu reflektieren. Es ist, mit anderen Worten, ein philosophisches Gedicht.

Lakonische Kürze ist ein Kennzeichen vieler dieser späten Gedichte, Brecht nutzt bewußt eine einfache, gelegentlich sogar holpernde Sprache. Manche dieser kleinen Lyrismen sind nur hingeworfene Aperçus, die Welt in ihnen ver-suchsweise auf den Kopf gestellt, ohne daß sie wieder auf die Füße käme. Haben sie Tief-sinn? Wenn ja, dann liegt er an der Oberfläche. Erkenntnisphilosophie enthalten diese Kleinigkeiten in Versform nur wenig, aber sie sollen den Leser in gedanklicher Bewegung halten. Es geht um mehr als um das *Panta Rei*, um das „Alles fließt“ des Heraklit, es geht um die Erkenntnis der Differenz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, Realität und deren mögliche oder auch unmögliche Interpretation. Betrachtet man diese lyrischen Miniaturen, werden die donnernden Parteigedichte der späten Jahre, die Brecht ja auch geschrieben hat, merkwürdig belanglos, erscheinen als lyrische Blechmusik. Es geht um letztlich einfache Sachverhalte.

In einem Gedicht Brechts heißt es: „die allereinfachsten Worte müssen genügen“. In seinen späten Kurzgedichten hat er in der Tat allereinfachste Worte gebraucht. Er sagt, was ist. Ist Brecht einsam geworden, trotz seiner fast hektischen Theaterarbeit? Ein Gedicht, ein Dreizeiler nach geradezu japanischem Haiku-Vorbild, lautet Theater:

Ins Licht treten
die Treffbaren, die Erfreubaren
die Änderbaren.

Die Wirklichkeit sah aber wohl etwas anders aus, als es dieser frohgemute Dreizeiler verkündet. Am 4. 3. 1953 notiert er in sein Arbeitsjournal: „Unsere Aufführungen in Berlin haben fast kein Echo mehr, in der Presse erscheinen Kritiken Monate nach der Erstaufführung, und es steht nichts drin, außer ein paar kümmerlichen soziologischen Analysen“. Ist Brechts Lebensform eingeengt worden, eingeengt auf sich selbst, und sieht er plötzlich, daß die Wirklichkeit nur grausam ist? Das ist noch nicht unbedingt eine Alterserfahrung, aber es vielleicht die Erfahrung dessen, der langsam ins Abseits rückt. Erklärt sich von dorthier vielleicht auch seine Reizbarkeit, die manchmal schon in die Nähe eines Altersstarrsinn gerät? Es gibt erschreckende kleine Gedichte. Eines lautet:

Und das Lächeln, das mir galt
gilt nun einem andern
konnt ich's nicht behalten halt
muß ich's lassen wandern.

Nicht nur Mißtrauen prägt seine letzten Lebensjahre, sondern auch zunehmende Einsamkeit. Der Theatertrubel hat darüber nicht hinweghelfen können.

Brechts letzte Wohnung war bekanntlich die in der Chausseestraße 125. Der Blick ging, wie Brecht an Suhrkamp schrieb, auf den „Französischen Friedhof, auf dem Hugenottengeräde und Hegel und Fichte liegen, meine Fenster gehen alle auf den Friedhofpark hinaus“. Er setzte hinzu: „Er ist nicht ohne Heiterkeit“. Hier lebt er seit Oktober 1953, dem Theater nahe, und offenbar entsprach diese Wohnung Brechts Lebensgefühl: mitten in der Großstadt, zugleich ihr entzogen. Ein symbolischer Ort? 1954 notiert er: „Das erste untrügliche Zeichen des Alterns geben uns die Augen, denke ich. Es ist nichts weiter als das Gefühl, daß die Augen eben nicht mehr jung sind“. Aber es war wohl mehr. „Ich warte, Bruder./ Mein Essen schmeckt mir nicht./ Das Bildwerk, an dem ich schnitze, gelingt mir nicht“, lautet ein Fragment schon aus der Zeit um 1950/51.

Am 15. Mai 1955 fliegt er nach Moskau, und bevor er fliegt, entwirft er ein Testament und schreibt an die Akademie der Künste: „Im Falle meines Todes möchte ich nirgends aufgebahrt und öffentlich aufgestellt werden. Am Grab soll nicht gesprochen werden. Beerdigt werden möchte ich auf dem Friedhof neben dem Haus, in dem ich wohne, in der Chausseestraße“. Er hatte noch ein Jahr. „Hier wird es grau und kälter“, berichtet er im Dezember 1955 an Ruth Berlau, und das ist am Ende nicht nur meteorologisch gemeint. Er hat hinreichend Grund zum Ärger: schikanöse Grenzkontrollen machen ihn wütend, er verlangt eine Sonderbehandlung. Er verlangt auch anderes, nämlich bayerisches Bier, auf das er ein Anrecht zu haben glaubt, weil er Bayer sei. Es gibt Klagen über Umweltbeschädigungen, Ärger, als man ihn einmal am Bahnhof Friedrichstraße schlecht behandelt, Empörung über ein Motorboot auf dem Buckower See. Im Theater wächst sein Mißtrauen, jedenfalls sporadisch.

Seine Tage sind zwar reichlich gefüllt. Aber Krankheiten haben ihn seit einiger Zeit im Griff. Er kann zu Sitzungen der Akademie der Künste „krankheitshalber“ nicht kommen. Seine „Gesundung“, schreibt er am 30. April 1956 an Ernst Busch, verzögere sich. Er muß im Mai in die Charité, „um mit den Folgen einer Virusgrippe fertigzuwerden“. Die (vermutlich unzureichende) Diagnose: „Endokarditis“, Entzündung der Herzinnenhaut. Konventionelle Behandlungsmethoden helfen am Ende nicht mehr, er sucht nach Alternativen. Im Krankenhaus in Berlin pflegen ihn Nonnen, weil, wie Günter Kunert in seinen Erinnerungen meint, Staatskrankenhäuser unberechenbare Gefahren für ungeliebte Prominente bergen. Kunert hat ihn noch vor seinem Tode besucht: „Er zeigt ein verändertes, fremdes Gesicht, leicht gedunsen von den verordneten Medikamenten“. Anfang August 1956 schreibt Brecht an Käthe Reichel: „... wir müssen diese notwendigen Dinge tun, für die wir trainiert sind, abgesehen von unseren Neigungen

und unserem Privatglück [...] Wenn das Innere im Dunkel ist, wird das Äußere hell“. Mit dem Tod hatte er sich schon viel beschäftigt, äußerte Monate vor seinem Tode: „Ich werde es nicht weit haben, wenn für mich die Zeit kommt, andere nicht mehr zu stören“ – auch wenn das eher beiläufig gesagt war. Aber er wußte Be-scheid. Ein Krankenhausgedicht lautet:

Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité
aufwachte gegen Morgen zu
und die Amsel hörte, wußte ich
es besser. Schon seit geraumer Zeit
hatte ich keine Todesfurcht mehr, da ja nichts

mir je fehlen kann, vorausgesetzt
ich selber fehle. Jetzt
gelang es mir, mich zu freuen
alles Amselgesanges nach mir auch.

Brecht starb am 14. August 1956, aber nicht in der Charité, sondern in seine Wohnung in der Chausseestraße. Seine letzten Worte waren: „Laßt mich in Ruhe“. Und es gab, wie er es bestimmt hatte, keine Aufbewahrung und keine Reden, als er auf dem Do-rotheenstädtischen Friedhof beigesetzt wurde.

*Проф. Гельмут Коопман
Аугсбурзький університет
(Німеччина)*

Завжди проти! Напади Брехта на все буржуазне і на оперу

У жодному випадку Брехт не хотів бути класиком. Але саме таким він став, і з великих авторів ХХ століття ніхто не мав такого незламного впливу як Бертольт Брехт. Це стосується перед усім його драматичних творів. Герхарт Гауптман, у всякому випадку, ще був присутнім з своїми ранніми натуралістичними драмами на німецьких сценах, драматурги-експресіоністи – були скоріше щось для літературних гурманів і їх рідко ставили; також таких авторів як Еден фон Хорват грають ще час від часу, але вони, по суті, забуті. Франц Верфель, Карл Цукмаєр, хто ще знає їх п'єси? Забутим сьогодні є, в принципі, все, що проникало в театр після 1945. Петер Гакс писав реалістичні п'єси, які не могли відмовитися від НДР на задньому плані, а Гайнер Мюллер не міг конкурувати з Брехтом; Дюрренматт і Фріш, швейцарські драматики, втратили свій блиск – «Гостина старої дами» Дюрренматта опустилася до рівня шкільної літератури, так само як і «Бідерман і палії» Макса Фріша. До його драми «Андорра» все ще звертаються, коли йдеться про відмежування людей, які є іншими – але в театрі такі п'єси стоять у стороні. А кого ще цікавить «Замісник» Гоггута, «Справа Й. Роберта Оппенгаймера» Кіпгарта, «Гьольдерлін» Петера Вайса? Це драматургія, прив'язана до часу, що хоча і не означає раннє забуття, але лише прив'язаність до часу призводить до швидкої літературної смерті. Навіть драми Бото Штрауса і Франца Ксавера Крьоца не можна віднести до центральних у сьогоднішньому театрі, а якщо п'єса пережила довгий час, як наприклад «Дізнання» Петера Вайса – документальний театр і більше ніж це, чого напевне

не можна сказати про «Брата Ейхман» Кіпгарта. Не потрібно судити про драматургію цілого століття, а сказане є лише фоном того, що можна спостерігати у Брехта: його присутність на німецьких і закордонних сценах, якій ніщо не перешкоджає. До ознак класичного, у всякому випадку за німецькими уявленнями, належить певне існування поза часом – Брехт став драматургом, який не прив'язаний до часу, і хоча його теоретичні праці з театру можуть здаватися дещо старомодними а його політичні позиції застарілими – як драматург і лірик він, фактично, став тим, ким не хотів бути в жодному випадку: класиком. Його грають всюди; його жебрацьку оперу, Тригрошову оперу, саме інсценують в індійському Мумбаї і грають у Мумбаї, де сьогодні набагато більше жебраків ніж у Лондоні в той час. Той, хто став класиком, повинен все-таки добре ладити з іншими класиками, а це перед усім Гете і Шіллер, але не з публікою, яка бачила цих класиків на сцені, коли Брехт був ще молодим і збирався виступити проти театру як міщанської установи. Він робив це з необхідною неповагою. Перед усім це відчув Аугсбурзький театр. Брехт був проти поверхневого культурного життя. Ось, що він написав до постановки драми Шіллера «Підступність та кохання»: «Незрівнянна п'єса. Люта бійка між янголами і дияволами, аж поки через любовну смерть з лимонадом переможені дияволи плескають пошматованим янголам (і зникають...)».

Але його коментар: «Будинок погано відвідували. Яким невтішним має бути моральний розклад великого міста, коли єдиний театр, який дає

вистави тільки взимку, залишається завжди напівпорожнім!». Але це залежало не від Шіллера, це залежало від запиленої міщанськості культурного життя. Коли давали «Тассо» Гете: «Чоловік, який орендував Аугзбургський міський театр ніби дійну корову, розуміється, мабуть, сьогодні, після багатьох років, в літературі стільки ж як водій локомотива в географії.» Протиріччя, ніщо інше як протиріччя. Коли ставили «Розбійники» Шіллера: «Відсутність смаку у декораціях до «Тассо» повторилася у розбійниках, але цього разу вона набула чіткого відтінку скандальності [...] Я протестую проти того, що Шіллера так передають нашій молоді». Брехт проти установи театру, тому що вона не має нічого спільного з справжнім життям – а в Аугзбурзі навіть менше ніж десь в іншому місці. Він тому також втік з цього міста, як тільки зміг.

Це суперечливе мислення, яке рано формується у Брехта і буде залишатися константою його мислення і творів. Він, власне кажучи, проти всього, що подається йому. Священнику Кляйншмідту він одного разу запропонував епіграф: «Напишіть, що я був незручним». Незручним був він у суперечливості, а в одному тексті з 20-х років в одному описі, який стосується його відношення до театру, зазначено: «Я – хижак і поведуюся в театрі як у джунглях. Мені потрібно зруйнувати щось, я не звик їсти рослин. Тому часто пахло свіжим м'ясом у траві, а душі моїх героїв були дуже барвистими ландшафтами з чистим контуром і сильним повітрям. Тупотіння тих, хто бореться заспокоює мене, тих, хто роздирають один одного, проклинають один одного, вони годують мене досита, а маленькі злі крики приречених дають мені полегшення. Великий тріск схвилює мене музично, остаточний і незабутній жест задовольняє мою пиху і втамовує одночасно мою потребу в сміхові. А найкраще в моїх жертвах – це глибоке, безкінечне хрюкання, яке сильно і сито виривається з джунглів і триваючи вічно потрясає сильні душі». Це герой його першої драми «Ваал», але це також і Брехт. Зруйнувати потрібно було форму життя навколо нього, це була буржуазія, сумнівність якої стала очевидною саме в театрі. Своїм «Ваалем» він починає писати опозиційну літературу і до цього належала також редукція людини до притаманного Брехту: до тваринного, замінного, до залежності від свого оточення. Брехт був завжди проти, його твори – твори з суперечливості. Щоправда зовсім таким новим це не було: повстання тоді вже давно витало в повітрі, молодий Брехт був лише трохи запізним нащадком протестного руху, який був спрямований проти пізньобуржуазного світу Вільгельмівської Німеччини з її такою ж самою наскільки дитячою настільки ж бездонною пристрастю до війська, лейтенанта, уніформи і всього військового позвякування і манірності. Хижацьке у людині вже було популярним літературним мотивом початку нового століття, його було знайти вже у Генріха Манна (у його романі «Країна кисільних берегів») і у Франка Веделькінда у його

драмі «Лулу», де Лулу з'являється як «гарна, дика тварина», як «гарна, дика і строката». Отже, Брехт не винайшов нічого нового, коли він побачив людину як хижак у джунглях, але він радикалізував те, що знайшов, коли він зобразив людину не як те, що відрізняло її від тварини, а як те, що у неї було спільним з твариною: він інсценував людину-хижака набагато більш чітко ніж це робили його попередники, і пролетарій почав бунтувати проти буржуазії. Це сталося в його першій драмі «Ваал». У «Ваалі» персоналізувався протест Брехта проти буржуазії. Ваал протестував проти наркотика релігії, проти улесливих слів поетів як Рільке і Георг, проти усілякої зверхності – знедолений (outcast), волоцюга і нероба, який хоча тим не менше і вмів грати на гітарі, але залишався п'яницею і товаришем по чарці, анархістом і бунтівником, який був проти всього і проти всіх і повернувся в ліси: лише в них він почував себе добре.

Він, зрештою, пише також вірші, декламує їх на званому вечорі так званому хорошему товариству. Воно бачить у ньому нового месію європейської поезії, його порівнюють з Волтом Вірменом, Полем Верленом, а декому він нагадує чимось навіть Гомера. Але Ваал не хоче нічого знати про все це, доходить до скандалу, зрештою його виганяють і він забирається геть; його лірика – це опозиція, він не хоче бути включеним товариство, яке захоплюється солодкуватою епігонською лірикою. Він – провокатор, який зупиняється тільки тоді, коли суспільство виставило його за двері.

Але туди Брехт не хоче, хоча він є також ліричним провокатором. «Ваша лірика має злий нахил», каже один з вечірніх гостей до Ваала. У ліриці Брехта так само. Коли під час першої світової війни багато поетів влилися в національний бойовий клич і на початку війни були написані мільйони віршів про війну і тони патріотичної поезії, тоді вже і Брехт писав: і він поклав кінець одам війні, і якщо також у нього спочатку була мова про «переможну велич Німеччини», то скоро також і про Фландрію як «величезне кладовище», про «смерть, вбивства і села в пожежі». 1917, коли вище військове командування ще спрямовувало до населення через стінгазети заклики вистояти за будь яку ціну, Брехт писав «Легенду про мертвого солдата»: жорстоко-сатирична відплата вільгельмівській манії величч; героїчна смерть була кривавим кінцем, нічим більше. Жахи війни також стояли на задньому плані «Сучасної легенди», коли ридали матері тих, хто пропав безвісті: «Він ніколи не помре. Він просто ніколи більше не повернеться».

Після війни і далі опозиція, як, наприклад, у «Домашніх проповідях» Брехта; вона звертається проти «Проповідей» Лютера, вона також проти прославлення великих історичних фігур. Світ Ваала також живе далі: у «Баладі морських розбійників» знову романтично прославляються знедолені (outcasts), які не мають навіть найменшої схожості з буржуазним суспільством; тепер екзотична банда веде піратське життя на морі. Для неї вже не зали-

шилося більше нічого святого: вона – це відповідь буржуазному суспільству. Це був ліричний епос піратського суспільства, яке не знає законів, чоловіків без батьківщини, які «як вовки» з іскрами в очах коять вбивства ніби це повсякденна справа, і лише здалеку вони нагадують банди розбійників Шіллера або й також екзотичних злочинців у далеких преріях Америки, про яких з задоволенням читали уже в XIX столітті у Герштеккера. На Брехтівському піратському кораблі також живуть через опозицію, на задньому плані поряд з Ваалом ще також трохи Аугзбургської компанії друзів юності, походи в ліси і на озера, вже тоді через опозицію до всього буржуазного. Тут, у «Баладі морських розбійників», вона радикально проявляється аж до запливу в пекло наприкінці, завдяки якому піратське плавання завершується хвилюючою загибеллю.

Ні, тут більше не прославляють великих людей. Перспектива Брехта – це перспектива маленьких людей, і саме вона є правильною у більшості випадків. Його вірш про великих людей демонтує її і нагадує про її природність, від людей небагато залишається – за винятком одного, а саме Коперніка, засновника геліоцентричної моделі світу. Великим людям не потрібно вірити, так звучить завершення. Але відкриття Коперніка – це не питання віри. Тут проявляється трохи парадоксальності, яка властива деяким віршам Брехта. Цей вірш про великих людей і без того складений з окремих нотаток, записаних у блокнот Брехта; думки, приклади, занесені туди лише через розуміння того, що і великі люди також роблять земні справи – і через вимогу, не дозволити нічого зробити великим людям, оскільки вони не тільки кажуть багато дурних речей, а й також вважають інших людей дурними. Великий Брехт – самоіронію не можна не почути – зараховує себе не до великих, а до тих, хто незрозуміло чому не розуміють найпростіших речей, але розмірковують про найскладніші, як злаки: опозиційне мислення, мислення у протиріччях і протилежностях пробилось сюди у декілька рядків. Коли Брехт писав цього вірша, він був уже довго в Берліні, але і там його життя було в опозиції і через опозицію.

*

Брехт залишив Аугзбург, щоб спочатку поїхати до Мюнхену, але покинув Мюнхен, оскільки він так само і там зустрівся лише з провінційними поглядами, щоправда у трохи більших масштабах, щоб поїхати до Берліну. Плачевності післявоєнної метрополії він не побачив, коли тільки приїхав, але інші описували Берлін таким, яким він, напевне, і був. Карл Цукмаєр розповідав, що міг тоді запропонувати Берлін: «Люди були знервовані, в поганому настрої, вулиці брудні і населені скаліченими жебраками, тими хто втратив зір і ноги на війні, швидкими кроками повз них проходили у черевиках і жіночих чобітках, як це змальовували Георг Грос і Отто Дікс» (Карл Цукмаєр, Частина мене, 312 наст.). Освальд Шпенглер нагнітав страх

вже в 1917 і другим виданням 1922 своїм пророчим гігантським твором «Присмерк Європи», і знаною була також цитата Ніцше «Ми, європейці, споглядаємо зараз видовище жахливого світу руїн, де щось ще височіє, де багато що вже стоїть прогнило і моторошно, але більшість вже лежить на землі». Брехт не вражений цим, у свій щоденник 12 листопада 1921 він запише тільки це: «Це сіре місто, хороше місто, я так прориваюсь. Тут холодно, з'їж його!» (Щоденники 1920-1922, 174). Виникає його драма «У джунглях міст». Вона хоче показати, що боротьба за життя ведеться не раціональними засобами і не через якусь вигоду, а заради самого себе: важливо тільки мати супротивника. Боротьба, опір, хаос: це був Берлін. Однак, якщо Брехт і переїхав, щоб відкрити велике місто – велике місто його не відкриває. Спочатку він не отримує нічого крім відмов і вже у грудні пише: «Нема чим дихати у цьому місті, у цьому місці не можна жити. Мені здавлює горло, я встаю, втікаю в ресторан, втікаю з ресторану, я бігаю крутами в морозну місячну ніч, заповзаю знову сюди, пишу через небажання». А трохи пізніше він скаже ще раз і чіткіше, як були його справи з акліматизацією у місті: «Я йду зовсім повільно. Я знаю, що я біжу в хибному напрямку. Будь який напрямок хибний». Наприкінці лютого 1922 місто виганяє його знову. Його успіхи в Берліні надзвичайно скромні: вхід до театрального світу спочатку раз чи й більше добряче не вдався, переговори з видавництвом не принесли багато і Брехт потім знову живе в Мюнхені і Аугзбурзі, так би мовити між двома містами. 9 травня 1923 року в Резиденцтеатрі Мюнхена була вперше поставлена його вистава «У джунглях міст», але вона не принесла йому успіху. І таким чином він втретє переїжджає до Берліну: починаючи з 1924 і до його вигнання він став йому домівкою. І цього разу приїхав не міський невротик, а міський ентузіаст. «Все у форматі переповненому поганим смаком, але ж у якому форматі!», писав він своєму другу.

Берлін у двадцятих роках був одною з великих культурних метрополій світу, перевершити яку були здатні хіба лише Нью Йорк, Лондон і Париж. Берлін називали величезним ярмарком; де митці і політики, ділові боси і лірики, оперні діви і балаганні дами, джазові музиканти і зірки фільмів, доморощені філософи і фізики, теологи і члени армії спасіння боролися в дикій суперечці за вплив і увагу – такого місто ще не бачило до цього. В одній рекламній брошурі про Берлін було написано: «Переходиш Постдамерплац, Шпіттельмаркт, Александерплац, вулицю біля вокзалу Штетінер, Веддінг і подібні місця. Тут ти помічаєш гігантський рух, все мчить, гуде, шмигає, і свистить. Хвиля накочується на хвилю і відкочується – шалений темп! Серце рейху, цей Берлін, життя пульсує! Чотири мільйони людей в русі, одна п'ятнадцята німецького народу швидким кроком! Грандіозне видовище: аеропорт Темпельгоф!». Що помітно: не тільки життя є єдиним стакато, також мова майже неперервна, і темп, динаміка, недосяжна раніше

швидкість: це був Берлін, і Берлін був Нью Йорком Європи. Нова людина, яку так щиро хотіли ще в 1910 експресіоністи, вона була тут і була подібною масі. Велике місто було опорно-руховим апаратом з людських мас; тут текли не тільки потоки людей; тут були також потоки товарів, грошей, транспорту, і нічого, що б не крутилося на повних обертах. У Берліні можна було стати свідком симфонії великого міста, і він не тільки літаками тягнувся все далі вгору; архітектура намагалася передати драматичність великого міста у камені. Фріц Ланг показав у своєму фільмі «Метрополіс» 1927 року вавилонську висотну архітектуру мабутнього, навіть якщо якісь критики і вважали, що незатишні хмарочоси у Метрополісі були скоріше схожими на «багаторусний Курфюрстендамм». У свій час будівництву багатоповерхівок перешкоджало не що інше, як відсталі Берлінські норми будівництва, і, таким чином, тодішні хмарочоси, в порівнянні з фільмом Фріца Ланга, з Нью Йорком, були скоріше скромнішими, а деякі навіть, як любили говорити берлінці, «убогими». Але тим сильнішим був рух по горизонталям. Один фільм 1928 року, «Асфальт», використовує символічне слово сучасного міста. Асфальт був також заклинанням прогресу. І прогрес освітлював себе прямо-таки сам: «Вогні міста» (City Lights) називався фільм Чарлі Чапліна, і вогнів великого міста було вдосталь – вулиці і площі були як театральні кулі надмірно освітлені, коли темніло, а освітлені надписи і шити надавали архітектурі міста вночі додатково щось театрального. Це було само інсценування метрополії. Берлін прославляв сам себе у жовтні 1928 у великій акції «Берлін у світлі», а девіз тоді звучав: «Берлін як нове місто світла Європи» – життя було там. Де було світло. Але там, де його не було, темрява була ще глибшою, і коли Брехт співав: «Видно лише тих, хто у світлі, тих хто в темряві не видно», тоді він описував феномен, який знав кожен: вогні міста засліплювали все, вони ніби намагалися розчинити нічну сторону міста і життя в пустоті, хоча кожен знав, що вогні великого міста як ознака ультрасучасного мали не тільки естетичні якості: це був також капіталізм, що освітлював сам себе, Берлін як метрополія грошей – але злиденність можна було зустріти одразу за рогом. Але тим не менш: все процвітало. Але понад усе тоді процвітала одна з галузей і наприкінці двадцятих років не було нічого подібного їй: це були видавництва і газети. На кінець двадцятих, початок тридцятих років у Берліні було те, чого мабуть не буде ніколи: 45 ранкових, 14 вечірніх, 2 обідні газети, крім того ще газети СДПН, КПН, а також нацистів – не дивно, що Брехт хотів закріпитися там.

Хоча іноді Брехт висловлювався і так про місто: «Це місто кокеток. Пудра, плоть, сенсація. Рівнесенький асфальт, прямі вулиці. Трикотажні обличчя, французи з капеллами негрів, собаки, кокетки, освітлені кафе. Казкові ціни, погані морди, місто у вітрині», а потім він додає ще одне речення: «Також тут нудно». Але нудьга швидко минає. А

сліди цього міського ентузіазму проходять червоною стрічкою крізь його вірші. Оскільки Брехт насолоджувався і пізнавав велике місто, яким для нього був Берлін, не тільки як нарешті вільний сільський житель, Брехт прославляв його у віршах, знову і знову брався за теми міста. Посеред настроїв кінця світу, які поширилися після першої світової війни, посеред пророцтв про загибель Брехт був міським оптимістом. З приводу заворушень і злиднів у великих містах, знеособлювання індивіда і життя, яке виглядало фактично як боротьба за виживання у джунглях, Брехт писав: «Багато хто говорить, що час старий, / Але я завжди знав, що це новий час. Я кажу вам: / Не самі по собі / Ростуть уже двадцять років будинки як гори з металу. / Багато людей їдуть в міста, ніби вони очікують щось / А на континентах, що сміються / Ходять чутки, що велике море, якого так боялись / Це просто маленька вода». І в Брехта ми також читаємо: «Цей новий час триватиме, мабуть, ще чотири роки, / Він стане найкращим, / який подарують людству». А інший вірш звучав: «Міста побудовані для тебе. / Вони чекають радісно на тебе. / Двері будинків широко відчинені, Їжа / стоїть вже на столі.» А пародіюючи релігійні звичаї, він писав: «У місті асфальту я як вдома від самого початку / забезпечений будь-яким соборуванням: / Газетами. І тютюном, і випивкою. / Недовірливий, лінивий і задоволений у кінці».

Якщо спроби Брехта зробити собі ім'я письменника у Берліні, спочатку і не були особливо вдалим, то зонги «Тригрошової опери», які вийшли окремим виданням, швидко здобули успіх. Вже скоро Брехт вступив у суперечку з тогочасним театром, так він писав про «зіпсованість нашої театральної публіки»: «Старий театр [...] не має більше сьгодні обличчя». Проти цього він спрямовує свої опери: «Злет і падіння міста Махагоні» і «Тригрошову оперу». «Чисте мистецтво» було для нього чимось для «лінивих і тупоголових». Але до критики традиційної сфери театру скоро долучилося щось інше: місто було місцем, у якому найчіткіше проявлялися соціальні відносини цього світу: воно вже не було джунглями, сприйнятими з радістю, а розкривало стратегії капіталізму, який паразитував на спинах бідних. Брехт бореться з ним у власний спосіб: він переносить все, що він хоче описати, в екзотичний світ: у місто Махагоні – яке відноситься до його опери. Махагоні стає індійським раєм. Це вже було у «Домашніх проповідях» Брехта, де поряд з псалмами були надруковані три пісні Махагоні.

Опера описує заснування того «міста радості», міста, заснованого в пустелі золотошукачами, які прагнуть нічого іншого як насолоди і задоволень, злет цього міста (яке має своє ім'я з одного з шлягерів 20-х років) і зрештою його занепад. Це утопія красивого світу, в якому заповітні мрії людства стають реальністю: «сім днів без роботи», крім того ще віскі та дівчата, і все, що ще належало до уявлень про щастя тогочасного людства. Це надає

опері відтинку кулінарного питання: здається, що насолода і переживання це саме те, що пропонують людям у місті Махагоні. Але те, що виглядає як інсценування звичайної опери, є в дійсності ніщо інше як опозиція до кулінарного: земний рай може існувати тільки через експлуатацію, щастя стає продажним, виключно економічний примус визначає справи щастя, і таким чином опера презентує не утопію, а вона викриває, що прагнення людини до щастя залежить від суспільних обставин; і таким чином місто золотошукачів у пустелі, яке здавалось би звільняє людство, стає інструментом принципової критики світу, який робить можливою цю потребу у смутку як ніби вентиль невольного, чужого самому собі суспільства. Якщо сказати по-іншому: У Махагоні життя руйнує саме себе. Існує тільки боротьба всіх проти всіх, і поряд з цим йдеться ще також про корумповане класове правосуддя, яке засуджує того, у кого немає грошей, а той, хто не має грошей, не має і права на щастя. Суспільство залишається суспільством хижаків, і зовсім мимохідь фігурою як Триєдиний Мойсей перечать церкві з її надіями на краще загробне життя, суперечать також Біблії: заснування міста Махагоні можна прочитати також як пародію на вихід дітей Ізраїлю з Єгипту, в тріо гангстерів присутня триєдність, у історії Поля Акермана ще раз повторюють страсті Христові. Паралелі до біблейської історії настільки чіткі, що стає очевидно: тут осуджується не тільки капіталістичне суспільство, а й також релігійне тлумачення світу.

Суперечливе мислення Брехта проявилось в опері Махагоні в особливий рафіновано-злісний спосіб: він дав людям почути і побачити, що вони хотіли побачити і почути, але одночасно він чітко зробив, щоб вони, насолоджуючись оперою, засумнівалися в умовах життя і праці сучасного світу, які показують їм перед очима, що те, що вони саме хотіли уникнути, власне стрес через будні, все-таки є повністю присутнім в думці, що капіталізм з його побічними ефектами, які руйнують життя, не залишився надворі, перед дверима, а зайшов разом з ними у театр і його показують на сцені. Той, хто хотів утікати від повсякдення, щоб насолодитися оперою, побачив, що він страшенно помилився: опера показувала ще більш чіткіше те, що показувало і повсякдення: панування капіталістичного мислення і вчинків. Брехт це просто описав саркастично: «Вириваючись з станції метро, сліпо бажаючи, стати воском у руках магів, поспішають дорослі, випробувані в боротьбі за існування чоловіки до театральної каси. Разом з капелюхом вони здають в гардероб свою звичну поведінку, свою позицію в «житті»; залишаючи гардероб, вони займають місця з позиції королів». Але тут вони помиляються: кулінарна опера роз'яснює ніщо інше як характер речей, також і задоволення: вона покриває очікування суспільства, але одночасно вона є інструментом суспільної критики, який, власне, має змусити суспільство до змін. Або, словами Брехта: кулінарна опера «на-

падає на суспільство, яке потребує таких опер; воно так би мовити ще розкішно сидить на старій гілці, але вже щонайменше (розгублено або через нечисту совість) по-трохи підпилює її». Це може бути чим завгодно але не просто пародією; опера ставить за мету викрити саме те, що лежить за межами подій в опері. І тому логічно, що прем'єра опери 1930 у Лейпцигу завершилася театральним скандалом, якого ще треба було пошукати. Музика Курта Вейля посприяла цьому.

«Тригрошова опера» виглядала схоже. У Берліні в двадцяті роки було широке відродження Генделя, а це означало: також і відродження опери Генделя. Але було ще щось інше: Джон Гей (1685-1723, отже того самого року народження, що і Йоганн Себастьян Бах) написав після подій у Лондоні, скоєних однією кримінальною бандою, оперу під назвою «Beggars Opera» – яка перекладається як «Жебрацька опера», соціально-критична опера з жебраками в якості робітників сцени, яка все-таки не могла в сучасних умовах мати соціально-критичного впливу, але вона критикувала клас міщан, які піднялися на ноги, і котрих зневажала стара знать, торі. Композитором був Йоганн Крістоф Перуш (1667-1752), і у цій «Жебрацькій опері» були вуличні балади, популярні пісні, вуличні пісеньки, все це – справа пародії, і опера була успішною: 29 січня 1728 року відбулася її прем'єра. Потім були численні подальші постановки аж до середини XVII століття, але «Жебрацька опера» продовжувала своє життя: в 1920 у Лондоні відбулася її прем'єра у новій редакції, яка за дуже короткий час стала однією з найуспішніших в Англії. Вона була відомою і в Німеччині, а один публіцист (Стефан Гросманн) написав у 1926: «Популярний театр потребує зінгшпіль великого міста, нам бракує легенд і музики жителів бідних людей, трохи місячної позолоти густонаселених будинків, музичної величності шарманки». Пауля Гіндеміта спитали, чи він написав би музику до нової «Жебрацької опери», але 1928 Брехт взявся за матеріал і написав у якості вступу виклад змісту своєї обробки, і там було зазначено про цю оперу: «Пан Джонатан Пічем наживається на бідності в свій оригінальний спосіб, а саме, коли він вміло виряджає здорових людей як калік і посилає їх жебракувати, щоб отримати свій прибуток із співчуття заможних станів. У жодному разі він не робить цього через вроджене зло. «На цьому світі я знаходжусь у самозахисті», це його принцип, який змушує його у всіх його вчинках до надзвичайної рішучості. У злочинному світі Лондона у нього є тільки один серйозний суперник, і це молодий, обожнюваний дамами джентльмен Макхіт. Він викрав дочку Піхума Поллі і зовсім гротескно одружився з нею у кінській стайні. Коли Піхом дізнається про одруження своєї дочки – йому боляче не стільки з моральних причин як з соціальних –, починається війна на життя і смерть з Макхітом і його бандою, переміщення яких туди-сюди утворює зміст «Тригрошової опери».

Англію і Лондона Брехт не знав, або знав хіба

що через кримінальні романи. Таким чином також дивний світ фасадів, який вибудовує Брехт в своїй опері, і натяки на тогочасний Берлін, але і також біблійні цитати дають усвідомити, що ми маємо справу не з історичною оперою, яка відбувається у Англії XVII століття, а з сучасністю. Спершу вона повинна була назватися «Натовп», потім «Оперою сутенерів». Брехт запропонував Вейлю написати музику і 31 серпня 1928 року відбулася прем'єра опери – спочатку викликавши нерозуміння публіки. Але потім вона стала однією з найуспішніших вистав Веймарської доби, її поставили більше 350 разів за два роки. Зонги були видані окремо; у жовтні 1928 вони вже вийшли тиражем у 10000 екземплярів, а скоро це було 25000 екземплярів.

Опера Брехта цілила не на жебраків, а на кримінальні махінації громадян, йшлося проти банків, знову проти «Капіталу», також проти торгівлі зброєю, проти політиків, проти афери з кабарями: знову це були негуманні відносини, які потрібно було заклеїти. А рядок «Лише той, хто живе в достатку, живе приємно» не видає якусь загальновідому істину, а задуманий як критика: він спрямований проти суспільства достатку. Але тим не менше успіх утримувався, навіть якщо рядок «Спочатку їжа, а потім мораль» іноді викликав лише доброзичливий сміх (так ще у 1995 у Цюриху), то вона залишилася найбільшим успіхом Брехта, навіть якщо її іноді розуміли як «sex-and-crime» ревію (так було в Берліні в 1995). «Класику» і таке можна пробачити.

Нарешті Брехт влаштувався в Берліні. Однак вже у 1927 місто, яке ще декілька років назад було ще наповнене для Брехта життям, стало на диво порожнім. Міста і особливо Берлін показують свою тіньову сторону, і він пише у «Домашніх проповідях» про неї: «Під ними канами / У них нічого, а нам ними дим. / Ми були всередині. Ми нічим не насолодилися. / Ми зникаємо швидко. І повільно зникають і вони». «У них нічого», звучить також, і через те, що в них нічого, їх контури залишаються такими нечіткими, як потім буде зображено у хрестоматії для міських жителів. Раніше люди у великому місті були замінені, а зараз це вже самі міста, і чи Чикаго, Нью Йорк чи Тріско, це в кінці повністю однаково: хоча міста ще є місцями проведення боротьби, але вони згасли, вони куліси з імен і не можуть більше жити з своєї історії, як описує вірш «Згасла слава Нью Йорка»:

Was ist das mit den Hochhäusern?

Wir betrachten sie kühler.

Was für verächtliche Schuppen sind Hochhäuser, welche keine Miete mehr abwerfen!

So hoch hinauf voller Armut? Bis unter die Wolken voll von Schulden?

Was ist das mit den Eisenbahnzügen? ~

In den Eisenbahnzügen, die rollenden Hotels gleichen, heißt es

Wohnt jetzt oft kein Mensch

[...]

Warum

Machen uns diese Lichtbilder der Städte so gar keinen Eindruck mehr?

Weil es sich herumgesprochen hat

Daß diese Leute bankrott sind!

І коли Брехт йде у вигнання, міста стають ще густішими, зморщуються до однієї лиш назви, з якою ще часто пов'язують асоціації боротьби, але здебільшого тільки думку, що кінець світу міст так само неминучий як і необхідний. Для Брехта розвалились будинки, в яких він живе.

*

«Вірші про тварин» Брехта

Світ Брехта є, власне кажучи, майже винятково чоловічий світ. Якби Брехт думав про дітей, хіба не писав би він не лише про них, а й також для них? Є два вірші про дитячий хрестовий похід, є також «Дитячі пісні» і «Нові дитячі пісні» з пізньої творчості Брехта, але порівняно з масою його інших віршів на перший погляд здається, що діти не були навіть другорядною темою. Жінками він, якщо дивитися не тільки з ліричного боку, цікавився через край, друзями достатньо, батьком і матір'ю скоріше небагато, але дітьми навряд чи. Напрошується підозра, що це могло бути несвідомо-наївне дитини, яке стало йому чужим, з яким він власне не хотів мати ніяких справ і те, що дитина як лірична тема вже тому для нього навряд чи існувала. Також сімейне не цікавить його, ні відносини дітей з батьками, ні батьків з дітьми. І, мабуть, це ж таки не випадково, що у вірші «До нащадків» мова не про дітей, а про наступні покоління одного віку з ним. Уявлення, що з дитиною можна вступити в серйозний діалог, очевидно залишається далеким Брехту – Брехт, так здається, не бачив іншого в дитині, а в кращому випадку лише своє власне минуле.

Однак, перше враження оманливе. Мотив дитини від початку проходить крізь вірші, також навіть якщо це кліше, які ми зустрічаємо, як наприклад, коли мова про те, що всі з'явилися на світ ніби гола дитина, змерзлі і без жодного майна. Часто йдеться про дитячі сни, але дитинство – це не завжди стан невинності, світ дітей – це не чистий світ: історія Якоба Апфельбека, який вбив батька і матір, це історія дитини, яка навіть не знає, чому вона це зробила. Також інша немає нічого спільного з традиційною дитячою лірикою: чоловік гвалтує дитину за селом, дитину б'ють, інша лише так проводить свій час, розбещена вже в дитячому віці; мертві сироти пливають вниз по річці. Діти грають у його ліричному уявному світі всупереч першому враженню зовсім не маргінальну роль. Однак вони стають головними у досить таки багатьох дитячих піснях; власного життя Брехт їм насправді не дозволив. Між 1929 і 1932 він написав так звану дитячу книгу під заголовком «Три солдати» – як Брехт сам назвав дитячою книгою, і це такою мірою, що спочатку текст Брехта мали ілюструвати малюнки Георга Гросса. Ця дитяча книга – це май-

же дидактична поема, тому що Брехт також говорить про владні відносини і фальшиві залежності і закликає до повстання проти них. Діти також не повинні дотримуватися норм і законів дорослого світу, а повинні протистояти цьому. Хто слухняний, поводить неправильно. Діти також повинні ставити питання, також у дитячих піснях потрібно просвіщати. Брехт при цьому дотримується давньої традиції, а саме традиції дитячої пісні доби просвітництва, а саме віршовані казки XVIII століття, в яких виступають добродетель і порок і де дитині демонструється, як потрібно діяти.

Дитячі пісні знову ж таки у вигнанні. 1937 він пише свої вірші про тварин. Вони були звернені до його тоді 10-річного сина Стефана; це була так би мовити особиста лірика, тому що вірші з'явилися лише 30 років по тому під назвою, яку ми знаємо. Дитячі вірші: Брехт випробовував себе, що йому зовсім не було важко, у зумисно простій мові, і складається враження, що ці ніби примітивні за звучанням вірші є певною мірою продовженням поезії навчальних п'єс пізніх двадцятих років. Його лаконічність, схильність говорити короткими висловами і реченнями і його здатність, спрощувати складний зміст настільки, щоб він був ясний кожному, зовсім особливо проявили себе у дитячих піснях. Можливо, це досвід вигнання, який привів до такої мови, яка обмежувалася на елементарному і цим справляє своєрідне враження позбавленості часу. Але з іншої сторони ці вірші містять підтекст, і якщо деякі з них і здаються гротескними чи звертаються до комічного і якщо й деякі з цих дитячих пісень є чистої води безглуздою поезією, тоді у них відбивається, мабуть, такий висновок можна зробити, безглузде і світ, який потрапив у хаос: безпорядку у справжньому світі так само відповідає анархія у світі дитячої уяви. Нормальне стає абсурдним, абсурдне стає нормальним: так тоді часто справді виглядала реальність вигнання. І якщо в дитячих віршах з'являються орел і ворон, їжак і мокриця, собака і свиня, півень і верблюд, кінь і слон, миша і вугор, то це такий собі ліричний ковчег Ноя; весь світ втікає, цього разу від коричневого потопу. Одну річ маленький Стефан навряд чи міг зрозуміти: так, коли, наприклад, їжак приєднується до народного союзу, коли вугра повинні перекувати на почесний кинджал чи коли коня, занадто дурного для скачок, запрягають у воза і він падає і після цього стає високо шанованим політиком. А коли мова про сильного чоловіка, хіба тут не стільки мається на увазі м'ясник, як Гітлер, і коли хтось вмирає смертю героя за батьківщину, флагшток все-таки стоїть і зрештою слідує рядок «Це звучало дуже оптимістично», тоді потрібно обернути цей рядок на протилежне, щоб правильно прочитати його. Таким чином ці дитячі вірші є також і викривальною політичною лірикою.

*

Час вигнання як «Час між»

Брехт легітимізував себе не в останню чергу від Німеччини, від його спроби «переоцінки всіх ціннос-

тей». Вже «Ваал», його перша драма, була написана проти п'єси Ганса Йоста, «Самотній. Загибель людини» 1917; п'єса Брехта мала стати антитезою. Переоцінки Брехт завжди добивався. Майже всі його драми виникли з протиріч: «Людина є людина» проти експресіоністичної драми перевтілення Толлера, через «У джунглях міст» він хотів покращити «Розбійників» Шіллера, «Тригрошова опера» була спрямована проти відродження Генделя двадцятих років, його «Свята Іоанна скотобоець» відповідає Шіллеровій «Орлеанській діві», «Круглоголові і гостроголові» орієнтуються на Шекспірову «Міру за міру», «Страх і відчай третього рейху» на Бальзака, «Рушниця пані Каррар» на «Ті, що скачуть до моря» Д.М. Сінга, «Матінка Кураж» на роман «Симплиціссімус» Гріммельсгаузен, «Пунтіла» на «Жак фаталіст і його хазяїн» Дідро, «Кавказьке крейдиане коло» на Клубундову переробку китайського «Крейдианого кола»: немає майже нічого, що б не виникло як протиріччя, або точніше: майже всі його вірші переписані, з героїв часто стають антигерої, тому що Брехт ніколи не був згодним: у протилежності загальноприйнятого він бачив те, що потрібно.

Схильність Брехта радикально описувати те, що ніби то вважалося правдою, визначає також його твори періоду вигнання. Лірика Брехта періоду вигнання це часто лірика викриття, він розповідає про все, що являла собою реальність нацистської держави. Це трапляється тоді, коли він надає іншої функції націонал-соціалістичним лозунгам: До цього належать його хроніки і хорали Гітлера: у них перекручується вокабуляр нацистів, в якому знову і знову йдеться про силу раси, просвітлення фюрера, захоплення влади, живописець Гітлер стає «мазлом». У послідовності сцен «Страх і відчай третього рейху» 1933 це, мабуть, можна спостерігати найчіткіше: Брехт користується тактикою переоцінки, яка зводиться до зміни полярності очевидних відносин до справжніх відносин: визнаний винним є насправді невинним, суддя стає підсудним, злочинців виправдовують. Ніби то правильне виявляється насправді неправильним, непотрібне обертається на справді потрібне: Це механізми Брехта для переосмислення видимості дійсності, і поряд з «Страхом і відчаєм третього рейху» його «Розмови біженців» є, напевне, найбільш красномовним документом часу вигнання. У них багато від діалектики виступів – тут не мається на увазі мислення Гегеля, а парадоксальне аргументування, щоб бути однозначним, за допомогою гумору викрити світ брехні. При цьому історія світу заходить глибоко в буття емігрантів: під час того як у вірші «Весна 1938» континент загрожує піти під воду, до дерева, яке замерзає, прикладають мішок, щоб захистити його: майже гротескне співіснування катастрофи і дитячої турботи – дитина робить хороше, Німеччина потопає в нещасті.

Сучасна історія також десь в іншому місці. Вірш «Спалення книг» відноситься до 10 травня 1933, дня, коли в німецьких університетах були

спалені книги неугодних авторів. Дехто думав тоді, що спалення виглядали зрештою лише як величезні вогні народних кегельних клубів на день літнього сонцестояння; Коло Манн у своїх мемуарах «Молодість в Німеччині» повідомляє: «Слабка промова Геббельса і досить убогий театр»; промова Геббельса була скоріше заспокоювала, ніж підбурювала, і зрештою звукова апаратура на Опернплац у Берліні функціонувала не зовсім добре; отже, Геббельса можна було або погано розуміти або взагалі ні. Але інші повідомлення говорять про масові демонстрації; все було кинуте у вогонь, все, що підозрювалося у зв'язку з лівою єврейською інтелігенцією чи культурним більшевизмом. Цифра 20000 палаючих книг, яку назвав кореспондент Номер Цюріхер Цайтунг, було більш ніж перебільшено: до 20 травня політичною поліцією були вилучені приблизно 10000 центнерів книг і журналів. Але спалено було небагато, дуже багато вилученого вивезли в сусідні країни і там за демпінговими цінами викинули на ринок; таким чином авторам ще раз нашкодили.

Оскар Марія Граф не був спалений 10 травня 1933, тому що нацисти віднесли його до «народних авторів». 12 травня Граф відреагував статтею у віденській Арбайтсцайтунг і написав: «Цей позор я не заслужив! Після всього мого життя і моєї всієї творчості я маю право вимагати, щоб мої книги були передані чистому полум'ю вогнища і не могли потрапити у закривавлені руки і зіпсовані мізки коричневих банд убивць». Він отримав право: німці спалили пізніше і його книги. Вони турбувались про те, щоб правда стала смертною, а брехня вічною; також коротка гра у питання-відповіді, яка виникла навколо вірша «Питання і відповіді», який з'явився 1939 стосується нацистів, і лірична ситуація допиту перетворюється на заклик до повстання: гнобителя потрібно скинути, і це має зробити саме той, хто ставив питання. Таким чином і цей маленький вірш з своїм закликом до перевороту був агітаційною літературою. Але Брехт втік далі, з Данії через Росію до США. Він належав до тих, хто частіше змінювали батьківщину ніж школу. Для нього це були роки, які він назвав «Час між».

*

Пізнні роки Брехта

Ще перед тим як Брехт повернувся 22 жовтня 1948 до Берліну з вигнання, він знав, що його очікувало. Він занотував ще в Америці: «берлін – шабаш відьом, де ще тільки бракує мітли». Потім його прибуття у Берлін. Він записав у свій робочий журнал 23 жовтня 1948: «вчора ввечері ми бачили при в'їзді в темряві руїни фрідріхштрасе, нечітко. рано в шість тридцять я йду по зруйнованій вільгельмштрасе вниз до рейхсканцелярії. так би мовити щоб покурити там мою сигару. декілька робітників і жінок. руїни завжди справляли на мене менше враження ніж думка про те, що люди мали робити під час руйнування міста». А декілька днів по тому, 27.10.1948: «берлін, гравюра черчіла за ідеєю гітлера. берлін, купа уламків біля потсдаму». Далі

слідують роки, за які Брехт знову приживеться, в які він отримає свій театр, в які будуть ставити його драми, також ті, які з 1933 ще не ставили в Німеччині, а театр – ніби острів в океані, який весь покритий уламками. Він знайде замиський будинок на озері у Букові, приблизно за 60 кілометрів від Берліна, і там він живе в буколістичному оточенні, в той час, коли Берлін ще довгі роки залишатиметься купою уламків, яку Брехт побачив під час свого повернення назад. Він отримує від НДР високі і найвищі відзнаки, стане, поряд з Йоганном Р. Бехером, прямо-таки державним поетом; відновляться міжнародні зв'язки, перед усім на сході, і для нього почнеться інтенсивний час; більшість з чого піде у БА, Берлінський Ансамбль, і там він, який ніколи не мав власного театру, практикує свої уявлення про сценічну роботу. «Матінка Кураж» отримує тріумфальний успіх, ставлять «Кавказьке крейдиане коло», «Пан Пунтіла і його слуга Маті», але Брехт переробляє також і інше, «Гофмейстер» Ленца, «Коріолан» Шекспіра. Отже: повні роки, після еміграції нарешті наповнене існування. І він пише вірші найрізноманітніших видів. Він пише їх аж до своїх останніх днів, і вони відображають ще краще ніж його робочий журнал чи його листи останні вісім, дев'ять років те, що рухає його, те, що він має сказати своєму часу. Він, власне, сповнений оптимізму, повернувся в місто руїн, чоловік середнього віку, для якого тепер прийшов кінець вимушеної бездіяльності у вигнанні, і який рішуче хотів брати участь у творенні культури в східній частині Берліну. Він займається також і політикою, критикує постійне втручання держави в культуру. Але, в принципі, він все-таки залишається чужим у цьому новому світі, який більше не є його старим. Перед усім в останні три роки його життя оживають його сумніви і страхи, і вони зростають на протязі цих років. Не зважаючи на усе громадське визнання Брехт почуває себе ізольовано. Він пише 1953 у свій робочий журнал: «наші вистави у берліні вже майже не мають відгуків. У пресі критики з'являються через місяці після прем'єри, і в них нема нічого крім декількох скромних соціологічних аналізів. ця публіка – публіка дрібних буржуа [...]». Він займає позицію щодо народного повстання у Берліні в 1953 через телеграму з подіями, занотував, що він «жахливе 17 червня» сприйняв «не просто негативно». Однак через короткий проміжок часу після повстання 17 червня 1953 він також напише: «Сімнадцяте червня очутило все існування». При всьому цьому залишаються сумніви про щирість нового світу; тіні доби нацизму не хочуть розчинятися. Рік потому, 1954, він робить замітку у своєму робочому журналі: «країна все ще моторошна. нещодавно, коли я їздив з молодими людьми з драматургії до Букова, я сидів ввечері в альтанці, в той час як вони працювали в своїх кімнатах або розмовляли. мені раптово спало на думку, що ще десять років тому, всі троє, щоб там вони не читали з написаного мною, одразу ж здали б мене гестапо, якби я потрапив до них...».

Вже перед тим, 1952/1953, він перелистує свою совість, «сторінку за сторінкою», «відчуваючи, що часу обмаль» – вона щедро засипає його спогадами. Він пише тепер інше. Ранні вірші Брехта були часто однолінійні, одношарові. Їх сила і полягала у безкомпромісній фіксації спостереження, називаючи гостро виділений зміст. Брехт при цьому не лякався від чорно-білих картин, і навіть там, де він щось очужував, він завдяки робив його завдяки цьому однозначним. Пізнім віршам бракує цієї однозначності. Декілька однакових за мотивом віршів описують часові рівні, які пропливають у його свідомості, раніше і зараз. Один з віршів звучить: «Зміна речей»:

Und ich war alt und ich war jung zu Zeiten
war alt am Morgen und am Abend jung
und war ein Kind, erinnernd Traurigkeiten
und war ein Greis ohne Erinnerung.

War traurig, wann ich jung war
bin traurig, nun ich alt
so wann kann ich mal lustig sein?
Es wäre besser bald.

Ці вірші здаються на перший погляд невибагливими творіннями, вони не римуються, їх ритм нерівномірний. Алі ми хочемо припустити, що останнє було зумисним, невміння писати вірші – такого артистично орієнтованого поета як Брехт, мабуть, неможливо звинуватити в такому. Тому що нерівномірному ритму віршів, також якщо він і не всюди такий, відповідає складність змісту. Його найважливіший транспортний засіб – це парадокс, вражаючої іншості твердження. Зміст вірша «Зміна речей» зводиться до того, що молодість і старість не утворюють стійку часову систему, а що час – це корелят внутрішніх поглядів. У формі хіазму поширений досвід перевертають з ніг на голову: у Брехта дитина згадує печаль, а старий без спогадів – в той час як ми таки знаємо, що тут все навпаки. Старий вранці і ввечері молодий: нормальні виміри часу позбавлені тут сили, традиційний досвід обернений на протилежність. Звичне більше не діє; «Зміна речей» говорить, що власне Я є тим, що визначає старість і молодість. Це по суті ніщо інше як спроба, поставити під сумнів через ніби то примітивне протиставлення і вражаючу конфронтацію природній порядок, а саме молодості і віку, колись і тепер, ліквідувати час як хронометрично вимірюваний час, декларувати його традиційний континуум як довільну, самовільну фіксацію. Час – це внутрішній досвід, незалежний від зовнішніх даних. Вірш про вік? Не обов'язково; скоріше вірш у сфері досвіду вигнання, у всякому разі вірш, який більше не сприймає світ реалістично-однозначно, а який дає переосмислити зворотність традиційних моделей тлумачення, реверсність «нормальних» поєднань і добре знайомих накатаних уявлень. Це не стільки вірші постарілої людини, яка заперечує, що вона такою стала, а це більш того заклики (людини, яка повернулася з вигнання) до читача,

обдумати зміну речей. Це, іншими словами, філософський вірш.

Лаконічність – ознака багатьох його пізніх віршів, Брехт свідомо використовує просту мову, часто навіть з запинками. Деякі з цих маленьких ліризмів є лише швидкими експромтами, світ в яких ставиться експериментально з ніг на голову, без того щоб він знову став на ноги. Чи є у них глибокий зміст? Якщо так, тоді він лежить на поверхні. Ці дрібниці містять зовсім мало філософії пізнання у віршованій формі, але вони повинні рухати думки читача. Йдеться про більше ніж *Panta Rei*, про «Все тече» Геракліта, йдеться про пізнання різниці між уявленням і дійсністю, реальністю і її можливою чи й також неможливою інтерпретацією. Коли розглядають ці ліричні мініатюри, то громові партійні вірші пізніх років, які ж Брехт також писав, стають незвичайно неважливими, здаються ліричною духовою музикою. Йдеться в кінці кінців про прості значення.

У одному вірші Брехта написано: «найпростіших слів повинно вистачити». У його пізніх коротких віршах він справді використовував найпростіші слова. Він каже, що є. Хіба Брехт став самотнім, не зважаючи на його майже лихоманливу театральну роботу? Вірш, з трьох рядків прямо-таки за зразком японського хоку, звучить «Театр»:

Ins Licht treten
die Treffbaren, die Erfreubaren
die Änderbaren.

Але дійсність виглядала все-таки трохи по-іншому, ніж проголошує цей трьохрядковий вірш. 4.3.1953 він занотує у свій робочий журнал: «Наші вистави у Берліні вже майже не мають відгуків. У пресі критики з'являються через місяці після прем'єри, і в них нема нічого крім декількох скромних соціологічних аналізів». Хіба спосіб життя Брехта звузили, звузили до його самого, і він бачить раптом, що дійсність є тільки жорсткою? Це ще не обов'язково досвід старості, але можливо досвід того, що повільно тягне на сторону. Можливо, звідти і пояснюється також його дратівливість, яка іноді була на межі старечої впертості? Існують страшні маленькі вірші. Один з них звучить:

Und das Lächeln, das mir galt
gilt nun einem andern
konnt ich's nicht behalten halt
muß ich's lassen wandern.

Не лише недовіра характерна для його останніх років, а й також зростаюча самотність. Водоворот театру не міг йому допомогти в цьому.

Остання квартира Брехта була як відомо на Шосеттрассе 125. Вид виходив, як писав Брехт до Зуркампа, на «французьке кладовище, на якому лежали генерали-гугеноти і Гегель і Фіхте, всі мої вікна виходять до парку кладовища». Він додав до цього: «Він не без веселості». Тут він живе з жовтня 1953, недалеко від театру, і ця квартира очевидно відповідала його відчуттю життя: посеред великого

міста, одночасно позбавлений його. Символічне місце? 1954 він занотовує: «Перший безпомилковий знак старіння дають нам очі, я думаю. Це не більше ніж відчуття, що очі вже більше не молоді». Але, мабуть, було більше. «Я чекаю, брате. / Моя їжа мені не смачна. / Картини, яку я вирізаю, мені не досить», звучить фрагмент вже з часу 1950/1951.

15 травня 1955 він летить до Москви, і перед тим як полетіти, він намічає свій заповіт і пише до академії мистецтв: «У випадку моєї смерті я не хочу, щоб ніде відкрито виставляли гроб для прощання. Біля могили не потрібно говорити. Я хочу бути похованим на кладовищі поряд з будинком, в якому я живу, на Шосештрассе». У нього залишався ще рік. «Тут стає сіро і холодно», повідомляє він у грудні 1955 в Рут Берлау, і тут зрештою мала на увазі не тільки погода. У нього було достатньо причин для злості: прискіпливі митні контролю на кордонах доводили його до люті, він вимагає особливого ставлення. Він вимагає також іншого, а саме баварського пива, оскільки він думає, що має на нього право, тому що він баварець. Є скарги на шкоду довкіллю, злість, коли його погано обслужили на вокзалі Фрідріхштрассе, обурення через моторний човен на озері Букове. У театрі росте його недовіра, у всякому разі розсіяно.

Хоча його останні дні щедро наповнені. Але хвороби міцно тримають його вже деякий час. Він не може приходити на засідання академії мистецтв «через хворобу». Його «одужання», пише він 30 квітня 1956 в Ернст Буші, затягувалося. Він мусив у травні в Шаріте, «щоб справитися з наслідками вірусного грипу». Діагноз (мабуть, недостатній): «ендокардит», запалення ендокарду. Традиційні методи лікування наприкінці більш не допомагають, він шукає альтернатив. У лікарні в Берліні його доглядають монашки, тому що, як думає Гунтер Кунерт у своїх спогадах, державні лікарні приховують непередбачувані небезпеки для нелюбих знаменитостей. Куверт ще провідував його перед смертю: «Він показує змінене, чуже обличчя, трохи напухле від прописаних медикаментів». На початку серпня 1956 Брехт пише до Кете Рейхель: «... ми повинні зробити ці необхідні речі, для яких ми тренувалися, не дивлячись на наші схильності і наше особисте щастя [...] Якщо внутрішній світ у темряві, то зовнішній світлий». Він вже дуже багато займався смертю, за місяці до смерті він висловлювався: «Я не зможу, якщо прийде мій час, не турбувати інших» – також якщо це було сказано скоріше мимохідь. Але він знав напевне. Вірш з лікарні звучить:

Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité
aufwachte gegen Morgen zu
und die Amsel hörte, wußte ich
es besser. Schon seit geraumer Zeit
hatte ich keine Todesfurcht mehr, da ja nichts
mir je fehlen kann, vorausgesetzt
ich selber fehle. Jetzt
gelang es mir, mich zu freuen
alles Amselgesanges nach mir auch.

Брехт помер 14 серпня 1956, але не в Шаріте, а в своїй квартирі на Шосештрассе. Його останні слова були: «Залиште мене в спокої». І він був, як він визначив це, в той час як він без виставлення для прощання і без промов був похований на кладовищі Доротеенштадт.

З німецької переклав Михайло Мальченко

Karoline Sprenger:

Augsburg im Werk des jungen Brecht

Bertolt Brecht, *Tagebuch* № 10. 1913. Hrsg. von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1989, S. 100.

1. Eine neue Perspektive

Als neuer Zugang zu Dichtung etablierte sich während der letzten Jahre die literarische Topografie.¹ Dies soll der Ausgangspunkt für weitere Überlegungen sein. Brecht dürfte, neben Thomas Mann, der zweite bedeutende Schriftsteller des 20. Jahrhunderts sein, der in seinem Werk ein komplexes Beziehungsgeflecht aus Namen und topografischen Anspielungen schuf, die sich nicht nur in den jeweils einzelnen Fällen als bedeutungsträchtig erweisen, sondern bei entsprechender Zuordnung völlig neue Interpretationsebenen von Texten eröffnen. Dies geht weit über den *Augsburger Kreidekreis*, die bekannteste der *Kalendergeschichten*, hinaus, in der Augsburg ja sogar im Titel präsent ist. Es zeigt sich, wie Brecht gemäß seiner in den letzten Jahren genau beschriebenen Ästhetik der „Materialverwertung“, verschiedene Quellen und Anregungen aus der Literaturgeschichte und dem eigenen Umfeld zu einem vielschichtigen Werk verknüpft, dessen Hauptmerkmale ästhetische Qualität und Ambivalenz sind.

Dies basiert auf der – nicht zuletzt über Nietzsche vermittelten – Erkenntnis, dass das Kunstwerk der Modernität kein organisch gewachsenes Ganzes mehr sein kann. Alle Kunstmittel, sämtliche Motive seien bereits „verbraucht“, weil sie in irgendeiner Form schon einmal da gewesen seien.² Also bleibt dem Schriftsteller nichts übrig, als die Literatur und sein eigenes Umfeld zum „Steinbruch“ zu deklarieren, aus dem er sich nach Belieben bedienen kann, um aus den Fragmenten des bereits Vorhandenen Neues zu schaffen, das den Ansprüchen der Modernität genügt. Bereits im größtenteils in Augsburg entstandenen Frühwerk sind den topografischen und personalen Bezügen, die im Werk freilich fiktionalisiert sind und erst entschlüsselt und verifiziert werden müssen – auch im Hinblick auf die

Gesamtinterpretation seines Werkes – grundlegende Bedeutung zuzumessen.

Doch hier ist ein genaues Hinsehen gefragt, um nicht Gefahr zu laufen, allzu mechanisch und ohne jede Ausnahme Bedeutungsträchtiges in die Texte hereinzutragen. Es gibt durchaus eine Reihe derartiger Anspielungen, die lediglich ein Spaß sind und auch als solcher verstanden werden sollten. Sonst wäre es schlichtweg schade um sie. Ein Beispiel aus dem *Augsburger Kreidekreis* mag das verdeutlichen: Die Gerichtsverhandlungen des Ignaz Dollinger seien, so heißt es, „beliebter als Plarrer und Kirchweih“³ gewesen. „Plarrer“ meint das bis heute stattfindende große Augsburger Volksfest, das Brecht mit seinen Freunden gerne und häufig besuchte. Dieses gab es im Dreißigjährigen Krieg aber noch lange nicht, weder als Bezeichnung, noch seiner Form nach. Brecht weist also, von den meisten Lesern und Forschern bis heute unbemerkt,⁴ auf die eigene Augsburger Topografie seiner Jugendzeit. Er lässt einen Aspekt seines von ihm selbst er- und gelebten Augsburg entstehen, entstanden möglicherweise durch die sentimentale Sicht auf seine Geburtsstadt aus der bedrückenden Situation Exil heraus. Ein kleiner, selbstbezogener Scherz ohne tiefere Bedeutung für die Erzählung; aber doch ansprechend und durchaus wert, wahrgenommen zu werden⁵.

2. Gottheit und Vorstadtpoet: *Baal*.

Nun jedoch konkret zum Frühwerk. *Baal* ist das erste große Drama Brechts, dessen früheste, nicht überlieferte Fassung im Frühjahr 1918 entstand. Auch die zweite Fassung, die der junge Dichter etwa ein Jahr später schrieb, war derart gewagt und provokant, dass

1 Vgl. hierzu Weigel, Sigrid: Zum „topographical turn“. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik* 2-2002, S. 151-165, hier S. 156-159; Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. von Hartmut Böhme, Stuttgart, Weimar 2005.

2 Vgl. hierzu: Hillesheim, Jürgen: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 156f.

3 Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA) Bd. 18, S. 350.

4 Erstmals kommentiert von: Hillesheim, Jürgen: Lessings *Nathan*, Hebbels *Agnes Bernauer* und viel Lokalkolorit. Bertolt Brechts Erzählung *Der Augsburg er Kreidekreis*. In: *Wirkendes Wort* 58-2008, 2, S. 259-269, hier S. 268f.

5 Die DDR-Forschung hingegen, fokussiert auf die ideologische Instrumentalisierung des Textes, vertrat die Ansicht, solcherlei Anspielungen auf Augsburg enthalte der Text eigentlich zu viele, sie seien überflüssig. Vgl. Ignasiak, Detlef: Bert Brechts *Kalendergeschichten*. Kurzprosa 1935-1956. Berlin 1982, S. 116.

eine Sekretärin von Brechts Vater, dem Kaufmännischen Direktor der Haindlschen Papierfabriken, die das Manuskript gegen Honorar abschreiben sollte, sich weigerte. Auch bei der Suche nach Verlag und Theatern hatte der Autor erhebliche Schwierigkeiten. Brecht schrieb eine weitere, verharmloste Fassung, die mehr Erfolg versprach – dies jedoch auf Kosten der literarischen Qualität, wie er nur allzu gut wusste.¹ Auch dies sollte nicht die letzte Bearbeitung des Dramas sein. Brecht befasste sich fast bis zu seinem Lebensende mit *Baal*, ohne jemals einen für ihn befriedigenden Kompromiss zu finden zwischen dem radikalen Individualismus von einst und den Zugeständnissen, die man seitens der DDR von ihm erwartete.

Kaum ein anderes Drama Brechts definiert sich derart stark über seinen Protagonisten. In ihm verdichtet sich das Beziehungs- und Verweisungsgeflecht des Stücks, dessen Vielschichtigkeit erst während des letzten Jahrzehnts grundlegend erforscht wurde. Der Name „Baal“ wurde stets mit der gleichnamigen heidnischen Gottheit des Alten Testaments, Sinnbild amoralischer Zügellosigkeit und Lasterhaftigkeit, in Verbindung gebracht.² Ferner wurde darauf verwiesen, dass der Protagonist auch Züge Verlaines und Wedekinds trage, in ihrer prononcierten Antibürgerlichkeit beide wichtige literarische Gewährsmänner des jungen Brecht.³ Auch in der Literatur des Expressionismus, von der Brecht sich mit seinem Drama kritisch zu distanzieren trachtete, spielen Name und Thematik des Baal eine Rolle, so bei Georg Heym, aber auch in Paul Zechs Erzählung *Das Baalsopfer*.⁴ Im Frühjahr 1918, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Entstehung der ersten Fassung von Brechts Drama, erschien der Roman *Ambros Maria Baal* des expressionistischen Schriftstellers Andreas Thom. Brecht schrieb sein Drama in enger Anlehnung an diesen Roman, der literarisch zwar minderwertig, aber dennoch von großem Erfolg gekrönt war und innerhalb kürzester Zeit eine Auflage von 10000 Exemplaren erreichte. In satirisch-parodierender Absicht übernahm Brecht zahlreiche Details, in erster Linie, um den damals angesehenen Autor Hanns Johst zu provozieren, den Brecht sich seinerzeit als Gegner aufgebaut hatte.⁵ So sollte sein *Baal* in erster Fassung eine bewusste Kontradiktion zu einem Drama Johsts sein.

Von mindestens ebenso großer Bedeutung jedoch ist der Nachweis einer authentischen Person als Vorbild Baals, der eine neue Textebene eröffnet. Brecht selbst hatte noch 1956 auf ein solches Vorbild verwiesen, auf

einen Lyriker namens Joseph Baal aus Pfersee, einem Stadtteil von Augsburg – ein Wink, den die Forschung lange nicht ernst nahm.⁶ Da die Mehrdimensionalität auch der frühen Werke Brechts nicht hinreichend erkannt war, schien es offensichtlich nicht vorstellbar, dass neben der alttestamentlichen Gottheit weitere Vorbilder gleichen Namens existieren könnten. Seit etwa zehn Jahren weiß man, dass es sich bei diesem Lyriker um den Bürstenmachergehilfen Johann Baal handelt, der ein unstetes, vagabundierendes Leben führte und in Augsburger Kneipen eigene Dichtungen vortrug, ohne dass er es jemals zu Erfolg gebracht hätte. Brecht kannte ihn flüchtig.⁷

Das bedeutet, dass bereits über den Namen des Protagonisten im ersten großen Augsburger Stück Brechts auch eine Augsburger Topografie installiert wird, mit entsprechenden Konnotationen. Denn mit dem Hinweis auf den vagabundierenden Augsburger Lyriker, der in dieser Hinsicht wiederum den „Vagabunden“-Dichtern Rimbaud und Villon, ebenfalls literarische Vorbilder Brechts in dieser Zeit, ähnlich scheint, deutet Brecht auch auf sich selbst. Er ist gar wichtigster Bestandteil jener „Augsburger Schicht“, die sich durch den Bezug zu Johann Baal nachweisen lässt.

Vermutet wurde ein starker autobiografischer Bezug seit langem: So gleicht Baals Dachkammer Brechts Mansarde, und der Protagonist hält auch seine Gitarre in der Brecht eigenen Weise.⁸ Die beschriebene Landschaft wurde, als topografischer Aspekt, gerne mit der kargen Gegend der Augsburger Wolfzahnau und der Lechauen verglichen, und gleich in der Soirée-Szene tritt eine Nebenfigur, „Mech“, auf, die exakt den Nachnamen eines entfernteren Jugendfreundes Brechts, Alois Mech, trägt.⁹ Eine weitere Figur heißt „Horgauer“, womit wieder topografische Dimensionen berührt werden: denn Horgau ist ein Dorf, nicht weit von Augsburg. Dahinter steht nicht nur einfaches Lokalkolorit, sondern das Konstruieren und Abstecken eines komplexen Bezugssystems, das auf der Basis neuester Erkenntnisse noch dichter erscheint: So konnte nachgewiesen werden, dass Brechts erste wichtige Augsburger Freundin und Mutter seines Sohnes Frank, Paula Banholzer, in *Baal* nicht nur portraitiert wird, sondern sogar im Mittelpunkt einer Nebenhandlung des Dramas ist.¹⁰

Dieses früheste große Drama Brechts ist in seiner Machart und Struktur geradezu exemplarisch für später Entstehendes. An ihm lassen sich einerseits Brechts virtuoser Umgang mit verschiedenen Quellen

1 Vgl. GBA 26, S. 129.

2 Vgl. Schmidt, Dieter: *Baal* und der junge Brecht. Eine textkritische Untersuchung. Stuttgart 1966, S. 11f.; Schnell, Axel: „Virtuelle Revolutionäre“ und „Verkommene Götter“. Brechts *Baal* und die Menschwerdung des Widersachers. Bielefeld 1993, S. 20.

3 Vgl. Brecht-Handbuch. Bd. 1. Stücke. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 74.

4 Vgl. ebd., S. 75.

5 Vgl. hierzu: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 237-246.

6 Vgl. GBA 11, S. 321.

7 Vgl. hierzu ausführlich: Hillesheim, Jürgen: Augsburger Brecht-Lexikon. Personen, Institutionen, Schauplätze. Würzburg 2000, S. 32f.

8 Vgl. Dümmling, Albrecht: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München 1985, S. 78.

9 Vgl. Hillesheim: Augsburger Brecht-Lexikon, a.a.O., S. 117.

10 Vgl. Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brecht – Erste Liebe und Krieg. Mit einem bislang unbekannten Text und unveröffentlichten Fotos. Augsburg 2008, S. 23-31.

und Anregungen aufzuzeigen, andererseits enthüllt es Brechts Arbeitsweise: Er nimmt Anregungen, Begebenheiten aus seinem engstem Umfeld, die eigene Person inbegriffen, zum Anlass dichterischer Werke, in denen er dann abstrahiert und die er in einem zweiten Schritt auf eine allgemeingültige Ebene hebt. So wollte er mit *Baal* in erster Linie ein Stück über sich selbst schreiben,¹ bevor es ihm um die Angrenzung vom Expressionismus und die abstraktere Darstellung eines modernen Künstlerschicksals ging. Man hat sich zwar vor plattem Biografismus zu hüten. Ein Protagonist ist niemals identisch mit seinem Autor, so wenig wie dieser wiederum identisch mit jenem Johann Baal ist. Dennoch ist diese Augsburger Topografie für die Interpretation des Stückes richtungsweisend, wobei es gleichzeitig auch dessen Ambivalenz und literarischer Dichte vor Augen führt.

3. Brechts Freund wird zur „Legende“: *Legende vom toten Soldaten*.

Brechts *Legende vom toten Soldaten*, um 1918 entstanden, stellt ein weiteres Beispiel für die dargelegte Arbeitsweise Brechts dar. Lange galt sie als groteske Kritik am wilhelminischen Kriegswahn – mit sehr konkreten Folgen für den Autor. Denn Brecht soll aufgrund dieses Gedichts schon in den frühen zwanziger Jahren auf eine Liste der Nationalsozialisten geraten sein, die Personen aufführte, die nach deren „Machtübernahme“ zu inhaftieren seien. Auch die Aberkennung der deutschen Staatsbürgerschaft Brechts wurde vom Reichsinnenministerium 1935 indirekt mit der *Legende* begründet.

Das Gedicht schildert in makaberen Bildern, wie ein gefallener deutscher Soldat, der bereits beerdigt ist, von Repräsentanten des wilhelminischen Staates nächstens ausgegraben, von einer ärztlichen Kommission als „kv“ – „kriegsverwendungsfähig“ – deklariert und abermals an die Front geschickt wird. Alles entsprechend dem geflügelten Wort der letzten Kriegsphase, dass dem Kaiser die Soldaten ausgegangen seien und er deshalb nun gar die Gefallenen in den Krieg jage.

Heute eines der bekanntesten Gedichte Brechts überhaupt, erlangte die *Legende vom toten Soldaten* in der Zeit der Weimarer Republik rasch Berühmtheit, wurde zum festen Bestandteil vieler Kabarettprogramme und gehört bis heute zur Lektüre im Deutschunterricht. Einen Vorgriff auf „linke“, gesellschaftskritische Themen Brechts, gar auf dessen Annäherung an den Marxismus, erkannte man stets in dem Gedicht, und Kurt Tucholsky war der Überzeugung, dass „es dem Preußentum wohl noch niemand so gegeben“² habe wie Brecht mit seiner *Legende*.

Auch im Falle dieses Gedichts gibt Brecht einen – freilich „verfremdeten“ – Hinweis auf eine Bezugs-

person: „Zum Gedächtnis des Christian Grumbeis“³, in Aichach bei Augsburg am 11. April 1897 geboren und in Karasin in Südrussland gefallen, sei das Gedicht entstanden. Ein Christian Grumbeis aus Aichach konnte nicht ermittelt werden, also kümmerte man sich auch nicht um dessen von Brecht angedeutetes Kriegsschicksal und wertete den Hinweis als bewusst gelegte falsche Spur.

Recherchen in den Jahresberichten des Augsburger Realgymnasiums konnten zwar jenen Grumbeis tatsächlich nicht verifizieren, allerdings wurde festgestellt, dass dessen Geburtsdatum exakt dem Caspar Neher, einer der engsten Freunde Brechts, entspricht: Neher wurde genau am 11. April 1897 in Augsburg geboren.⁴ Damit war man mitten in einer Augsburger Topografie angelangt, deren Entschlüsselung die herkömmliche Interpretation der *Legende vom toten Soldaten* geradezu auf den Kopf stellte. Betrachtet man Neher Biografie näher, besonders die Zeit des Ersten Weltkriegs, ergeben sich erstaunliche, kaum zu glaubende Parallelen zum gedichteten Schicksal jenes „toten Soldaten“: Wie viele andere meldete sich Caspar Neher freiwillig zum Kriegsdienst und war ab 1915 an insgesamt 32 Kampfeinsätzen an verschiedenen Fronten beteiligt. Brecht schrieb ihm regelmäßig per Feldpost und ließ, wie die überlieferten Briefe zeigen, nichts unversucht, um den Freund zu überreden, sich der permanent lebensbedrohlichen Situation zu entziehen, den längst verdienten Urlaub einzureichen oder eine Krankheit zu markieren. Damit nahm Brecht durchaus ein persönliches Risiko auf sich; denn er tat nichts anderes als die deutsche Wehrkraft zu unterminieren, indem er Neher fast zum Desertieren aufforderte.⁵ Letztlich vergebens, der Freund blieb seinen Idealen treu.

Das für die *Legende vom toten Soldaten* entscheidende Ereignis vollzog sich am 14. April 1917, als Neher in einer Schlacht in Frankreich verletzt und verschüttet wurde. Er konnte nach mehreren Stunden gerettet werden, kam ins Lazarett, durfte anschließend einen längeren Genesungsurlaub in Augsburg antreten und hatte zu dieser Zeit engen Kontakt zu Brecht. Im August 1917 musste er jedoch wieder an die Front zurück.

Auf die *Legende vom toten Soldaten* hinformuliert, klingt das so: Neher starb zwar nicht wirklich den „Heldentod“, aber er wurde verschüttet, damit tatsächlich „beerdigt“ und wurde, verfolgt man die Bilder der *Legende* weiter, wieder ausgegraben, „k.v.“-geschrieben und abermals an die Front geschickt. Diesem Befehl leistete er ohne Widerstand folge, trotz seines Traumas. Dies sind frappante Parallelen, und das entsprechende Geburtsdatum stellt außer Zweifel, dass die *Legende vom toten Soldaten* über eine Augs-

3 GBA 1, S. 232.

4 Vgl. hierzu: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 198f.

5 Vgl. Sprenger, Karoline: Die Geschichte von den drei Soldaten. Fiktive, wirkliche und „versteckte“ Freunde Brechts. In: Literatur in Bayern 23-2008, 1, S. 14-19, hier S. 18.

1 Vgl. hierzu ausführlich: ders.: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 245-257.

2 Vgl. Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke. Reinbek 1961, Bd. 2, S. 1064.

burger Schicht verfügt. Brecht nimmt abermals einen kleinen, ihn betreffenden „Fall“ zum Anlass eines dichterischen Werkes und schafft dann abstrahierend eine allgemeingültigere Ebene, vor deren Hintergrund das Gedicht ebenfalls lesbar ist – auch ohne Wissen um den Neher-Bezug. Dennoch: In erster Linie ist das Gedicht ein Appell an den Freund, eine Warnung in literarischer Form, von gleicher Eindringlichkeit wie die Briefe, die er ihm geschickt hatte: Neher soll sich in jenem „toten Soldaten“ wiedererkennen, sich über das Gefährliche und Absurde seiner Situation klar werden und ihr fliehen, um nicht einen zweiten, dann wohl endgültigen „Heldentod“ zu sterben.¹ Erster Adressat der *Legende* war also Neher und erstes Publikum, das sich des Bezuges bewusst war, Brechts Augsburger Freundeskreis, der auch die Topografie nachvollziehen konnte. Denn der Weg des „toten Soldaten“, der wieder an die Front geschleppt wird, hat seinen Ursprung in Augsburg, von wo aus Neher wieder zu den Waffen eilt, „so, wie er’s gelernt“.² Die wichtigste Erkenntnis daraus jedoch ist, dass Brecht gerade kein gesellschaftspolitisches Postulat in Form von Dichtung verfassen wollte. Ihm ging es in erster Linie um seine eigenen Belange: Brecht wollte den Freund retten, und dass das Gedicht gleichzeitig allgemeingültigen Charakter hat, spricht für seine literarische Qualität und das Raffinement des jungen Dichters.

4. Ein Gedicht wird zum Drama: *Trommeln in der Nacht*.

An diesem allgemeingültigen Charakter des Werkes besteht wohl kein Zweifel. Denn eine grotesk-satirische Annäherung an den Wilhelminismus stellt die *Legende* ganz offensichtlich dar. Ist das Gedicht somit trotz seines Ursprungs, trotz der Augsburger Topografie, doch eine „linke“, progressive Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen, die den Krieg bedingten? Birgt es nicht doch ein revolutionäres Potenzial? Diese Fragen lassen sich beantworten, wenn man sich verdeutlicht, dass Brecht die *Legende* mit ihrem Bezug zu Caspar Neher in sein zweites großes Augsburger Drama montiert, in *Trommeln in der Nacht*. Und dies an exponierter Stelle: Kragler, der Protagonist, Kriegsheimkehrer, ebenfalls bereits verschüttet und fast ums Leben gekommen, aussehend wie eine Leiche, das wird mehrfach hervorgehoben,³ soll nun für die Revolution und die Ziele der Räterepublik vereinnahmt werden, um sicherzustellen, dass das wilhelminische Deutschland, das ihm vier Jahre seines Lebens gekostet hatte, vollends der Vergangenheit angehört. In dieser Situation wird die *Legende vom toten Soldaten* gesungen und somit ein direkter Bezug hergestellt zwischen dem „toten Soldaten“ und Kragler einerseits, aber andererseits eben auch zwischen Kragler und Caspar Neher.

Doch Kragler widersetzt sich, trotz des Leides, das er erfahren hatte. Er entscheidet sich für den leichtesten und angenehmsten, aber auch ehrlosesten Weg, nämlich den, der in das „große, weiße, breite Bett“⁴ seiner ehemals Verlobten führt, die ihn, als er an der Front war, betrogen hatte. Seine Absage an die Vertreter der Räterevolution, die ihn rekrutieren wollten, ist unmissverständlich:

„Ich bin kein Lamm mehr. Ich will nicht verrecken. Jeder Mann ist der beste Mann in seiner Haut (...) Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen?“⁵

Kragler hat damit, im Gegensatz zu Caspar Neher, einen Lernprozess vollzogen. Gerade als Individuum ist er mündig geworden. „*Trommeln in der Nacht* ist also das Drama zum Gedicht, in seinen wichtigsten Teilen die szenische Darstellung der *Legende vom toten Soldaten*. Anstoß ist unzweifelhaft die Geschichte Caspar Nehers zu betrachten, die dargestellt wird. Im Gegensatz zur *Legende* jedoch nicht so, wie sie sich beinahe abspielte, sondern so, wie sie sich hätte abspielen sollen, wenn Neher auf den mahnenden Freund gehört hätte. [...] Neher wie Kragler verloren ihre Identität und Individualität im Kriegseinsatz. Während Neher sich wiederholt und fast buchstäblich bis zur letzten Minute missbrauchen ließ, widersetzt sich Kragler. [... Dies ...] ist kein Desiderat, sondern zeichnet ihn gerade aus: die Erkenntnis, dass die Revolution sein Leid nur fortsetzen und potenzieren kann. Seine Identität, die er im Krieg verlor, gewinnt er gerade durch die Entscheidung gegen die Revolution zurück“.⁶

Dies markiert frühzeitig einen individualistischen Vorbehalt Brechts der Revolution gegenüber, den er Zeit seines Lebens behalten sollte und der unter anderem dazu führte, dass ihm später, in der DDR, die Protagonisten Baal und Kragler durchaus unangenehm waren. Er überarbeitete beide Dramen, jedoch ohne befriedigendes Ergebnis. *Trommeln in der Nacht* wurde sogar noch nach Brechts Tod im Umfeld des Berliner Ensembles bearbeitet, wobei Kragler als asoziale, spät-kapitalistische Erscheinung gebrandmarkt wurde. Der Versuch, die Bearbeitung als „letztlich gültige Fassung des Stücks“ in den sechziger Jahren in Westdeutschland auf die Bühne zu bringen, scheiterte jedoch.⁷

Jene Maxime, sich jeglicher politischer Vereinnahmung zu widersetzen, gleich, welche couleur, will man als Einzelmensch nicht unter die Räder geraten, kehrte später, in Brechungen und vor anderem politischen Hintergrund wieder, zum Beispiel im Lehrstück *Die Maßnahme*. Diese spezielle Geisteshaltung entwickelte sich in der Frühzeit Brechts vor dem Hintergrund der Augsburger Topografie, zu der in *Trommeln in der*

4 GBA 1, S. 229.

5 Ebd., S. 225, 228.

6 Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 219.

7 Von dieser Bearbeitung von *Trommeln in der Nacht* ist lediglich ein Exemplar des als Typoskript vervielfältigten Textes erhalten, das sich im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindet.

1 Vgl. Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 199f.

2 GBA 11, S. 115.

3 Vgl. hierzu: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 204-207.

Nacht keineswegs nur der Bezug zwischen Neher und Kragler zu zählen ist.

Augsburg ist in diesem Stück mindestens so präsent wie im *Baal*: Vor gut zwanzig Jahren wurde eine so genannte „Augsburger Fassung“ des Stückes wieder entdeckt, die bis dahin ungedruckt war und den Bearbeitungsstand des Jahres 1920 wiedergibt. „Augsburger Fassung“ wurde sie von Herausgeber Wolfgang M. Schwiedrzik deshalb genannt, weil das Stück eindeutig in Augsburg spielt, wie Namen von Personen und Kneipen eindeutig belegen.¹ Zudem ist in dieser Fassung die Identität zwischen Kragler und dem „toten Soldaten“ noch klarer.² Deutlich wird, dass es genuin Augsburger „Material“ ist, das Brecht geschickt zu einem Drama zusammenfügt, das jene individualistische Maxime nun vor entgegen gesetztem Hintergrund und nicht weniger provokant als die *Legende* zelebriert. Ein und derselbe „Fall“, der Caspar Neher und seines Kriegsschicksals, wird zum Anlass für Dichtung, die dann auf eine allgemeingültige Stufe gehoben wird. Dies spiegeln die späteren Bearbeitungsstufen und Fassungen des Stückes, die die Augsburg-Bezüge weitestgehend tilgen. Dennoch ist der Ausgangspunkt des Dramas ein kleiner, privater Fall, an dem Brecht seine Sichtweise des Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft verdeutlicht. Diesem Zusammenhang wird man nicht gerecht, wenn nach wie vor ausschließlich die Bedeutung der revolutionären Thematik behandelt wird.³

Durch die spätere Tilgung der Augsburg-Bezüge, die das Stück nicht nur allgemeiner, sondern auch „moderner“ machen sollte, wird die „Augsburger Schicht“ des Stückes keinesfalls relativiert. Sie ist nach wie vor vorhanden und akzentuiert das Mehrschichtige und Ambivalente, aber auch das politisch Tendenzlose des Dramas. Brecht selbst ließ bei seiner späteren Überarbeitung des Stückes die Figur des Kragler unangetastet, über die sich der Augsburg-Bezug und die daraus abzuleitende Topografie objektiviert.

Von Anfang an hieß der Protagonist „Kragler“, und lange wurde dieser Name als fiktiv hingenommen, wie in Dichtung normalerweise üblich. Brechts Methode, unterschiedliche „Materialien“ episch zu integrieren, hat jedoch zur Folge, dass in seinem Werk recht wenig zufällig ist. So auch hier nicht: Es existiert, wie im *Baal*, eine Augsburger „Vorlage“ seines Helden. Ein Blick in das Adressbuch aus dem Jahr 1920⁴ gibt Aufschluss: Der Name Kragler ist fünfmal vertreten. Einer von ihnen, Josef Kragler, war ein „kriegsinvalidierter Malermeister“, somit jemand, der, wie Neher und Andreas Kragler, im Krieg gelitten hatte und versehrt

heimkehrte. Es gibt keinen Hinweis, dass Brecht jenen Josef Kragler kannte. Weiß man aber um die Parallelen zwischen Neher und Andreas Kragler, fallen auch zwei weitere Aspekte ins Auge: Erstens gibt es ein Gedicht mit dem Titel: *Von einem Maler*,⁵ ein weiteres lyrisches Dokument für Brechts Sorge um seinen Freund Neher an der Front. Brecht nannte seinen Freund, der später ein großer Bühnenbildner wurde, häufig auch „Maler“. Ein solcher Maler, so die mögliche Assoziation, war auch Josef Kragler, wenn auch nicht im künstlerischen Sinne. Zweitens ist auch dessen Adresse auffällig: Er wohnte in der Brandnerstraße. Diese ist von Brechts ehemaliger Wohnung in der Bleichstraße etwa fünfzehn, vom Realgymnasium fünf Gehminuten und vom „Plärrer“, dem schon erwähnten, von Brecht so häufig besuchten Volksfest, nur wenige Schritte entfernt. So ist es zwar nicht bewiesen, aber sehr wahrscheinlich, dass Brecht Josef Kragler entweder persönlich kannte oder doch zumindest von seinem Schicksal gehört hat und sich aufgrund der markanten Entsprechung und der Berufsbezeichnung „Maler“ den Namen für seinen Protagonisten zueigen gemacht hat.

Dekodiert man in den *Trommeln in der Nacht* diese Augsburger Topografie, eröffnet sich ein Bezugs- und Verweisungssystem, das den artifiziellen, tendenzlosen Charakter des Stückes von vornherein akzentuiert. Abermals erweist sich, wie bedeutsam es ist, diese Bezüge, die auf Brecht engstes Umfeld hinweisen, zu erschließen. Selten sind sie lediglich kleine, mehr oder weniger originelle literarische Scherze, sondern sie erschließen vielfach ganze Deutungsebenen.

Ein weiteres kleines Beispiel für topografische Elemente in Brechts Dichtung ist der Verlauf der Bordellgasse, den Brecht im kleinen Einakter *Lux in tenebris*, 1919 beschreibt. Laut Szenenanweisung⁶ entspricht er genauestens der Straßenführung der ehemaligen Häsengasse, Augsburgs einschlägigem „Revier“. Dass dies viele Jahre lang nicht nachvollzogen werden konnte, lag an einem Zufall: Denn vor einigen Jahrzehnten wurde die Straße durch eine Mauer in eine Sackgasse verwandelt, sodass sich zwischen Brechts Szenenanweisung und dem tatsächlichen Straßenverlauf im Stadtplan keine Übereinstimmung finden ließ.⁷ Nachdem die Entsprechung nun aber dennoch erkannt wurde, muss auch dieser Einakter, der die bürgerliche Doppelmoral anprangert, aufgrund seiner eindeutigen Topografie als „Augsburger Stück“ gelten, die „Sauerei“, die Brecht literarisch darstellt, spielt sich also in seiner Vaterstadt ab. Abermals wird „Lokalkolorit“ zum Anlass von Dichtung.

6. Vielschichtigkeit und Antiidealismus.

So gewährt die Augsburger Topografie Einblicke in Brechts Schaffensweise, seine Ästhetik der „Materialverwertung“. Der Autor erfindet in seinem Werk kaum

1 Vgl. Brechts *Trommeln in der Nacht*. Hrsg. von Wolfgang M. Schwiedrzik. Frankfurt/Main 1988.

2 Vgl. Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 215.

3 Wie im Brecht-Handbuch, Bd. 1, a.a.O., S. 96.

4 Vgl. Einwohnerbuch der Stadt Augsburg für das Jahr 1920, enthaltend ein alphabetisches Verzeichnis der selbständigen Einwohner Augsburgs und der im Handelsregister eingetragenen Firmen. Augsburg o. J., S. 189.

5 Vgl. GBA 13, S. 108f.

6 GBA Bd. 1, S. 293.

7 Vgl. hierzu: Brecht-Handbuch, Bd. 1, a.a.O., S. 108.

etwas Neues, sondern greift auf verschiedene Anregungen zurück; sein künstlerisches Können besteht darin, jenes nicht Neue zu modernen und komplexen Kunstwerken zusammenzufügen. Dabei steht der literarische Effekt im Vordergrund, nicht die moralische Belehrung. Dies gilt auch für das spätere Werk. In der

Forschung setzt sich immer mehr die Meinung durch, dass auch Brechts allzu offensichtliche Hinwendung zum Marxismus nicht als Faktum hinzunehmen ist. Es bestand stets ein „individualistischer Vorbehalt“ dieser Gesellschaftslehre gegenüber, der desto stärker war, je mehr sie an eine konkrete Ideologie geknüpft schien.

Кароліне Шпренгер

Аугсбург у творах молодого Брехта

1. Нова перспектива

Як новий підхід до художньої літератури за останні роки утвердилась літературна топографія.¹ Вона має стати вихідним пунктом подальших роздумів. Б. Брехт, поряд з Томасом Манном, мабуть другий за вагомістю письменник ХХ століття, котрий у своїх творах створив цілісне сплетіння відношень з імен і топографічних алюзій, які виявляються важливими не лише у кожному окремому випадку, але й за відповідного підпорядкування можуть відкрити абсолютно нові площини інтерпретації текстів. Це явище виходить далеко за межі „Аугсбурзького крейдяного кола“, найвідомішу з „Історій з календаря“, у якій Аугсбург присутній навіть у назві. Це виявляється в тому, як Б. Брехт відповідно до своєї естетики „використання матеріалів“, докладно описаної за останні роки, пов'язує різні джерела та імпульси з історії літератури та власного оточення, створюючи багаторівневий твір, головними ознаками якого є естетична якість та амбівалентність.

Це базується на – не в останню чергу поширеному через Ніцше – пізнанні, що художній твір сучасності уже не може бути органічно вирощеним цілим. Усі художні засоби, усі мотиви були вже „використані“, так як вони могли бути вжиті у певній формі.² Отже, письменнику не залишається нічого іншого, як задекларувати літературу та власне оточення як „кар'єр“, з якого можна користати на власний розсуд, щоб з уже існуючих фрагментів створювати нове, яке б відповідало вимогам сучасності. Вже у ранніх творах, які більшою мірою виникли у Аугсбурзі, потрібно віддати належне значення топографічним та особистим відношен-

ням, які, звичайно, у творі вжиті фіктивно і ще тільки мають бути розшифрованими.

Однак, у такому випадку вимагається точний погляд, щоб не потрапити в небезпечне становище, коли в тексти вноситься надто механічне і без винятку вагоме. Навіть існує цілий ряд алюзій такого типу, які є лише жартом і повинні сприйматись як такий. В іншому випадку, їх було б просто жаль. Приклад з „Аугсбурзького крейдяного кола“ може це пояснити: судові процеси Ігнаца Долінгера „любили більше, ніж Плеррер і церковне освячення“.³ „Плеррер“ – це велике аугсбурзьке народне свято, яке збереглось до сьогодні і яке Брехт так охоче і часто відвідував з друзями. Воно навіть під час Тридцятилітньої війни не відступило ні від своєї форми, ні назви. Отже, Б. Брехт вказує на власну аугсбурзьку топографію його молодості, що до сьогодні не було замічено більшістю його читачів чи дослідників.⁴ Він створює аспект того Аугсбурга, в якому він сам жив, який виник, можливо, завдяки сентиментальному погляду на місто, в якому він народився, через призму гнітючої ситуації у засланні. Маленький егоцентричний жарт без глибокого значення для розповіді; однак цікавий і абсолютно вартий, щоб його замітили.⁵

2. Божество і поет з передмістя: „Ваал“

І все-таки конкретніше про ранню творчість. „Ваал“ – це перша драма Б. Брехта, перший не-

1 Vgl. hierzu Weigel, Sigrid: Zum „topographical turn“. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik 2-2002, S. 151-165, hier S. 156-159; Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. von Hartmut Böhme, Stuttgart, Weimar 2005.

2 Vgl. hierzu: Hillesheim, Jürgen: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 156f.

3 Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA) Bd. 18, S. 350.

4 Erstmals kommentiert von: Hillesheim, Jürgen: Lessings Nathan, Hebbels Agnes Bernauer und viel Lokalkolorit. Bertolt Brechts Erzählung Der Augsburg er Kreidekreis. In: Wirkendes Wort 58-2008, 2, S. 259-269, hier S. 268f.

5 Die DDR-Forschung hingegen, fokussiert auf die ideologische Instrumentalisierung des Textes, vertrat die Ansicht, solcherlei Anspielungen auf Augsburg enthalte der Text eigentlich zu viele, sie seien überflüssig. Vgl. Ignasiak, Detlef: Bert Brechts Kalendergeschichten. Kurzprosa 1935-1956. Berlin 1982, S. 116.

виданий варіант якої, з'явився весною 1918 року. Також і друга версія, яку молодий поет написав приблизно через рік, була настільки сміливою і провокаційною, що секретарка його батька, комерційного директора паперової фабрики Г. Хайндла, яка мала переписати її за певну винагороду, відмовилась від цього. Навіть під час пошуку видавництва і театрів у автора виникали значні труднощі. Б. Брехт написав ще одну, вже м'якшу версію, яка обіцяла більший успіх – це, однак, за рахунок літературної якості, що йому було дуже добре відомо.¹ Але і цей варіант не повинен був стати опрацюванням драми. Майже до кінця життя Брехт займався “Ваалом”, так і не знайшовши компромісу, який би його задовольнив, а саме, – між радикальним індивідуалізмом минулого і поступками, на котрі чекали від нього у НДР.

Майже жодна інша драма Б. Брехта не визначає настільки сильно свого головного героя. У ньому концентрується павутиння відносин та натяків у п'єсі, багатогранність яких була фундаментально досліджена лише протягом останніх десятиліть. Ім'я “Ваал” постійно асоціюється з однойменним язичницьким божеством зі Старого Завіту, символом аморальної непристойності і порочності.² Далі вказується на те, що головний герой носив також риси П. Верлена та Ф. Ведекінда, вони обое – літературні авторитети для молодого Брехта своєю підкресленою антибуржуазністю.³ Також і в літературі експресіонізму, від якої Б. Брехт намагався критично відмежуватись у своїй драмі, назва і тематика Ваала відіграють роль, за Георгом Хаймом, як і в розповіді Пауля Цеха “Жертва Ваала”⁴. Весною 1918 року, у безпосередній часовій близькості до виникнення першого варіанту драми Брехта, з'являється роман “Амброс Марія Ваал” письменника-експресіоніста Андреаса Тома. Б. Брехт написав свою драму у вузькому співвідношенні з цим романом, який з погляду літератури був на цілком низькому рівні, однак увінчався великим успіхом та за короткий час досягнув тиражу в 10 тисяч екземплярів. З сатирично-пародійними намірами Брехт перейняв численні деталі, щоб спровокувати на той час визнаного автора Ганса Йоста, якого Бертольт Брехт свого часу вважав супротивником.⁵ Таким чином, його “Ваал” у першому варіанті повинен був стати свідомим протиріччям драмі Йоста.

Щонайменше таке ж значення має свідчення автентичної особи – приклада Ваала, що відкриває нову текстуальну площину. Сам Б. Брехт ще в 1956 р. вказав на цей зразок, а саме лірика на ім'я Йозеф

Ваал з Пферзее, району міста Аугсбурга – натяк, який у дослідженнях довгий час не сприймали всерйоз.⁶ Так як багатомірність навіть ранніх творів Брехта не була розпізнана достатньою мірою, очевидно, здавалось немислимим, що поряд з старозавітним божеством могли існувати й інші зразки з таким же іменем. Уже приблизно десять років відомо, що у цього лірика йдеться про помічника виробника щіток Йогана Ваала, який вів неспокійне, бродяжницьке життя і читав у кнайпах Аугсбурга свої вірші, так і не змігши досягнути в цьому успіхів. Б. Брехт був з ним поверхово знайомий.⁷

Це означає, що уже в першій великій аугсбурзькій п'єсі Брехта над іменем головного героя вміщено топографію Аугсбурга з відповідними конотаціями. Так як з вказівкою на бродяжницького аугсбурзького лірика, який у свою чергу нагадує поетів-“волоцюг” А. Рембо і Ф. Війона, також у той час літературних натхненників Брехта, то Брехт таким чином вказує на самого себе. Він навіть найважливіша складова цього “аугсбурзького пласту”, який можна доказати через зв'язок з Йоганом Ваалом.

Уже давно припускають міцні автобіографічні зв'язки: так, кімната на горищі Ваала відповідає мансарді Брехта, а головний герой навіть гітару тримає у манері Брехта.⁸ Описаний ландшафт як топографічний аспект охоче порівнюють зі скупю місцевістю Аугсбурга – Вольфцанау та Лехауцен, а у вечірній сцені виринає фігура другого плану “Мех”, яка носить точно таке прізвище, як і далекий друг юності Брехта – Алоїс Мех.⁹ Ще однією фігурою є “Хоргауер”, що знову зачіпає топографічний вимір, так як Хоргау – це село недалеко від Аугсбурга. За цим стоїть не лише простий місцевий колорит, а вибудовування та розмежування комплексної системи відношень, які на базі найновіших знань здаються ще глибшими. Саме так можна доказати, що перша важлива аугсбурзька подруга Брехта і мати його сина Франка, Паула Бангольцер, не лише зображена у “Ваалі”, але й стоїть в центрі дії другого плану драми.¹⁰

Ця найбільш рання велика драма Брехта у своїй манері та структурі є просто-таки взірцевою для того, що виникне згодом. У ній можна, з одного боку, виявити віртуозний зв'язок Брехта з різними джерелами та ініціативами, а з іншого, – вона розкриває манеру роботи Брехта: він бере як привід для поетичних творів імпульси та події зі свого найближчого оточення, включно і з самим собою, а потім другим кроком абстрагує і піднімає їх до за-

1 Vgl. GBA 26, S. 129.

2 Vgl. Schmidt, Dieter: Baal und der junge Brecht. Eine textkritische Untersuchung. Stuttgart 1966, S. 11f.; Schnell, Axel: „Virtuelle Revolutionäre“ und „Verkommene Götter“. Brechts Baal und die Menschwerdung des Widersachers. Bielefeld 1993, S. 20.

3 Vgl. Brecht-Handbuch. Bd. 1. Stücke. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 74.

4 Vgl. ebd., S. 75.

5 Vgl. hierzu: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 237-246.

6 Vgl. GBA 11, S. 321.

7 Vgl. hierzu ausführlich: Hillesheim, Jürgen: Augsburger Brecht-Lexikon. Personen, Institutionen, Schauplätze. Würzburg 2000, S. 32f.

8 Vgl. Dümmling, Albrecht: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München 1985, S. 78.

9 Vgl. Hillesheim: Augsburger Brecht-Lexikon, a.a.O., S. 117.

10 Vgl. Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brecht – Erste Liebe und Krieg. Mit einem bislang unbekannten Text und unveröffentlichten Fotos. Augsburg 2008, S. 23-31.

гальноприйнятого рівня. Таким чином, він хотів у “Ваалі” написати про себе,¹ до того, як йому йшлося про межу між експресіонізмом та абстрактним зображенням сучасної долі мистецтва. Потрібно остерігатися банального біографізму. Головний герой ніколи не ідентичний з своїм автором, так само мало, як той, зі свого боку, ідентичний з Йоганом Ваалом. Однак, аугсбурзька топографія є скеровуючою для інтерпретації п’єси, при чому вона одночасно яскраво демонструє амбівалентність та літературну насиченість твору.

3. Друг Брехта стає “легендою”: “Легенда про мертвого солдата”

“Легенда про мертвого солдата” Б. Брехта, написана біля 1918 року, втілює ще один приклад для типового режиму роботи Бертольта Брехта. Її довго вважали гротескною критикою на вільгельмівську манію війни, з дуже конкретними наслідками для автора. Так як через цей вірш уже на початку 20-х рр. Брехт потрапив у список націонал-соціалістів, який називав осіб, котрі після “приходу до влади” останніх мали бути ув’язнені. Навіть позбавлення Б. Брехта німецького громадянства було обґрунтоване Міністерством внутрішніх справ у 1935 р. непрямо через “Легенду ...”.

Вірш відображає у похмурих картинках, як полеглого і уже похованого солдата викопують представники вільгельмівської держави, а комісія лікарів визнає його “придатним до військової служби” і його знову відправляють на фронт. Усе відповідно до крилатих слів останньої фази війни, що у кайзера закінчились солдати і він тому тепер навіть полеглих відсилає на війну.

На сьогодні це один з найвідоміших віршів Б. Брехта взагалі, і у часи Веймарської Республіки “Легенда про мертвого солдата” стрімко здобула славу і стала постійною складовою багатьох програм кабаре. Передбачення про “лівих”, суспільно критичні теми Брехта, навіть про їхнє наближення до марксизму, постійно розпізнавали у вірші, а Курт Тухольський був переконаний, що “ще ніхто так не задав жару пруссам”², як Бертольт Брехт своєю “Легендою ...”.

Також у випадку з цим віршем Б. Брехт дає “відчужену” вказівку на реферовану особу: вірш виник “на згадку про Крістіана Грумбайса”³, який народився 11 квітня 1897 р. у м. Айхах під Аугсбургом та поліг у Каразіні у Південній Росії. Крістіана Грумбайса з Айхаха не змогли розшукати, отже, не хвилювались про створену Брехтом воєнну долю та вважали її свідомо неправдиво закладеним слідом.

Пошуки у річних звітах аугсбурзької реальної гімназії показали, що рік народження Крістіана Грумбайса точно відповідає даті народження Кас-

пара Неєра, одного з найближчих та в той ранній час найважливіших друзів Брехта: Неєр народився саме 11 квітня 1897 року в Аугсбурзі.⁴ Таким чином потрапляємо в центр аугсбурзької топографії, розшифрування якої поставило на голову традиційну інтерпретацію “Легенди про мертвого солдата”. Якщо ближче розглянути біографію Неєра, а особливо період Першої світової війни, проявляються дивовижні, майже неймовірні паралелі до оспіваної долі того “мертвого солдата”: як і багато інших, Каспар Неєр записався добровільно на військову службу та взяв участь, починаючи з 1915 року, у цілому в 32 бойових діях на різних фронтах. Б. Брехт регулярно писав йому через польову пошту і випробував усі засоби, як свідчать передані листи, щоб переконати друга ухилитись від ситуації постійної загрози для життя та подати заяву на давно заслужену відпустку чи прикинутись хворим. Цим Б. Брехт повністю взяв на себе ризик, так як він підривав обороноздатність Німеччини, закликаючи Неєра майже до дезертирства.⁵ Зрештою дарма, друг залишився вірним своїм ідеалам.

Вирішальна для “Легенди про мертвого солдата” подія відбулася 14 квітня 1917 року, коли Неєра було поранено та засипано у битві у Франції. Його змогли врятувати через кілька годин, привезли до лазарету, крім того йому дозволили піти у довготривалу оздоровчу відпустку в Аугсбурзі, де він у той час мав тісний контакт з Брехтом. У серпні 1917 року він знову повинен був повернутися на фронт.

Згідно з “Легендою про мертвого солдата” це звучить так: Неєр помер насправді не смертю героя, його засипало, що фактично означає “було поховано”, а згодом, якщо прослідкувати за картинами “Легенди ...”, його знов розкопали, написали “придатний до військової служби” та відправили на фронт. Він без опору підкорився цьому наказу, не зважаючи на свою травму. Це разючі паралелі, а відповідна дата народження ставить поза сумнівом, що “Легенда про мертвого солдата” володіє аугсбурзьким пластом. Брехт знову бере за причину поетичного твору маленький “випадок”, який стосується його самого, і потім абстраговано створює універсальний рівень, на фоні якого вірш теж залишається читабельним, – навіть без усвідомлення відношення до Неєра. Однак, у першу чергу вірш – це заклик до друга, застереження у літературній формі, яке володіє такою ж переконливістю, як і листи, надіслані йому: Неєр повинен впізнати себе в тому “мертвому солдаті”, усвідомити небезпеку та абсурдність своєї ситуації та втекти від неї, щоб не померти другою, уже остаточною “смертю героя”.⁶ Отже, першим адресатом “Легенди ...” був Неєр, а перша публіка, яка розуміла це співвідно-

1 Vgl. hierzu ausführlich: ders.: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 245-257.

2 Vgl. Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke. Reinbek 1961, Bd. 2, S. 1064.

3 GBA 1, S. 232.

4 Vgl. hierzu: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 198f.

5 Vgl. Sprenger, Karoline: Die Geschichte von den drei Soldaten. Fiktive, wirkliche und „versteckte“ Freunde Brechts. In: Literatur in Bayern 23-2008, 1, S. 14-19, hier S. 18.

6 Vgl. Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 199f.

шення, – коло друзів Брехта у Аугсбурзі, які могли зрозуміти також і топографію. Шлях “мертвого солдата”, котрого знов потягнули на фронт, має корені в Аугсбурзі, звідки Неер спішить до зброї, “так, як він вивчив”.¹ Найважливішим висновком з цього є те, що Брехт не хотів створювати жодного суспільно-політичного постулату у формі поезії. Йому йшлося в першу чергу про його власні інтереси: Б. Брехт хотів врятувати друга, а те, що вірш має одночасно узагальнюючий характер, говорить про його літературну якість і витонченість молодого поета.

4. Вірш стає драмою: “Барабани вночі”

Не виникає жодних сумнівів щодо загально-го характеру твору, так як “Легенда ...” досить ясно відображає гротескно-сатиричний підхід до “вільгельмінізму”. Чи, все-таки, вірш, попри своє походження, попри аугсбурзьку топографію, – це “ліва” прогресивна критика на умови в суспільстві, які стали передумовою війни? Чи не приховує він революційного потенціалу? На ці питання можна відповісти, якщо постаратись зрозуміти, чому Б. Брехт розмістив “Легенду ...” з її відношенням до Каспара Неера у своїй другій великій аугсбурзькій драмі “Барабани вночі”. Та ще й на видному місці: Краглер, головний герой, який повернувся з війни, теж уже був під завалами і майже позбувся життя, виглядає, мов труп, про що неодноразово повторюється,² а тепер повинен бути переданий революції та цілям Радянської Республіки, щоб гарантувати, що кайзерівська Німеччина, котра коштувала йому чотири роки життя, повністю належить до минулого. У цьому місці виконується “Легенда про мертвого солдата”, що створює пряме відношення між “мертвим солдатом” і Краглером з одного боку, а з іншого – між Краглером і Каспаром Неером. Хоча Краглер не погоджується, незважаючи на горе, якого зазнав. Він зважається на найлегший та найприємніший, хоча також і найбезчесніший шлях відступу, а саме той, який веде у “велике біле і широке ліжко”³ колишньої нареченої, яка зрадила йому, коли він пішов на фронт. Зречення Краглера від представників радянської революції, які хотіли його рекрутувати, було недвозначним:

“Я уже не ягня. Я не хочу здохнути. Кожен чоловік найкращий у власній шкірі (...) Моя плоть має гнити у стічній канві, щоб ваша ідея здійнялась до небес? Ви очманіли?”⁴

Таким чином, Краглер, на відміну від Каспара Неера, здійснив повчальний процес. Як індивід він досягнув повноліття. Отже, “Барабани вночі” – це драма до вірша, у своїх найважливіших частинах це – сценічне зображення легенди про мертвого солдата. Поштовхом до написання безсумнівно слід розглядати описану історію Каспара Неера.

На відміну від “Легенди ...” однак не так, як вона заведве не відбулась, а так, як би мала відбутись, якби Неер послухав застережливого друга. [...] Неер, як і Краглер, втратили у ході війни свою сутність та індивідуальність. Тоді, як Неер повторюється і майже буквально до останньої хвилини дає себе використовувати, Краглер чинить опір. [...] Це... не нагальна потреба, але вирізняє його: усвідомлення того, що революція може лише продовжити і посилити його страждання. Ту сутність, яку він втратив на війні, він повертає саме через рішення не повертатись на революцію”⁵

Цей факт заздалегідь позначає індивідуалістичні застереження Б. Брехта щодо революції, яких він дотримувався протягом життя, та які, серед іншого, привели до того, що йому пізніше у НДР стали абсолютно неприємними головні герої Ваал і Краглер. Він переробив обидві драми, однак без задовільного результату. “Барабани вночі” переробляли навіть після смерті Брехта у Берлінському ансамблі, заклеївши Краглера як асоціальне пізньокапіталістичне явище. Однак спроба поставити на сцені переробку як “останню дійсну версію п’єси” у 60-х роках у Західній Німеччині зазнала невдачі.⁶

Максима – протистояти будь-яким політичним зборам незалежно від політичних переконань, коли хтось не хотів потрапити як особистість під колеса – згодом повернулась в переломному світлі та на іншому політичному тлі, наприклад, у “навчальній” п’єсі “Захід”. Це особливе ставлення розвинулось у ранньому періоді творчості Брехта на фоні аугсбурзької топографії, до якої не можна у жодному випадку зараховувати «Барабани вночі», а лише відношення між Неером та Краглером.

Аугсбург присутній у цій п’єсі щонайменше так, як і у творі “Ваал”: більш, ніж двадцять років тому було знову знайдено так звану “аугсбурзьку версію” п’єси, яка до того часу не була надрукована і відображала стан переробки 1920 року. Видавець Вольфганг М. Швідрцік назвав її “аугсбурзькою версією”, тому що п’єса однозначно відбувається у м. Аугсбург, що точно підтверджують імена людей та шинків.⁷ Крім того, у цій версії ще чіткіше видно тотожність між Краглером і “мертвим солдатом”.⁸ Стає зрозуміло, що це дійсно аугсбурзький “матеріал”, який Б. Брехт майстерно приєднав до драми, котра вводить згадану індивідуалістичну максиму, хоча на протилежному фоні, але не менш провокаційно, ніж “Легенда ...”. Один і той же “випадок” Каспара Неера і його воєнна доля стає причиною поезії, яка згодом піднімається до ступеня універсальності. Це віддзеркалюють пізніші рівні

1 GBA 11, S. 115.

2 Vgl. hierzu: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 204-207.

3 GBA 1, S. 229.

4 Ebd., S. 225, 228.

5 Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 219.

6 Von dieser Bearbeitung von Trommeln in der Nacht ist lediglich ein Exemplar des als Typoskript vervielfältigten Textes erhalten, das sich im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindet.

7 Vgl. Brechts Trommeln in der Nacht. Hrsg. von Wolfgang M. Schwiedrzik. Frankfurt/Main 1988.

8 Vgl. Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 215.

опрацювання та інші версії п'єси, які значною мірою гасять відношення до Аугсбурга. Тим не менш, вихідною точкою драми є маленький особистий випадок, на якому Б. Брехт пояснює свій погляд на відношення між індивідуальністю та суспільством. І цей взаємозв'язок не можна справедливо оцінити, якщо, як і до цього, опрацьовувати виключно значення революційної тематики.¹

Через поступове погашення відношень до Аугсбурга, що мали зробити п'єсу не тільки загальною, але й "сучасною", "аугсбурзький пласт" п'єси у жодному разі не ставиться під сумнів. Він наявний, як і до цього, та акцентує увагу на багаточисливості та протиріччях, а також відсутності політичної тенденції драми. Брехт сам залишав постать Краглера під час пізніших переробок п'єси недоторканою, тому що через нього відношення до Аугсбурга та утворена звідси топографія стає об'єктивною.

З самого початку головного героя звали "Краглер", але це ім'я довгий час вважали фіктивним, як зазвичай прийнято у поезії. Метод Брехта, епічно інтегрувати різні "матеріали", має однак наслідком те, що у його роботі дійсно мало випадковостей. Це стосується і цього випадку: існує, як і у п'єсі "Ваал", аугсбурзький "оригінал" його героя. Один погляд у адресну книгу з 1920 року² дає пояснення: прізвище Краглер представлено 5 разів. Один з них, Йозеф Краглер, був "інвалідом війни і малярем", таким чином тим, який подібно до Неєра та Андреаса Краглера постраждав на війні та повернувся пораненим. Немає вказівок, що Бертольт Брехт знав того Йозефа Краглера. Але якщо знати про паралелі між Неєром та Андреасом Краглером, в око впадають інші два аспекти. По-перше, існує вірш під назвою "Про художника"³, ще один ліричний документ про турботу Брехта за його друга Неєра на фронті. Б. Брехт називав свого друга, який пізніше став великим художником-декоратором, часто також "художник". Таким художником, як свідчить можлива асоціація, був також Йозеф Краглер, якщо і не в мистецькому сенсі. По-друге, його адреса теж примітна: він жив на вулиці Бранднер. Вона розташована за п'ятнадцять хвилин ходу від колишньої квартири Брехта на вул. Блейх, від реальної гімназії – за п'ять хвилин, і за кілька кроків від "Плеррер", народного свята, яке так охоче відвідував Б. Брехт. Не доказано, однак дуже ймовірно, що Брехт знав Йозефа Краглера особисто або принаймні чув про його долю і присвоїв на основі помітних відповідностей і назви професії "художник" прізвище для свого головного героя.

Якщо розшифрувати в творі "Барабани вночі" цю аугсбурзьку топографію, то відкривається система відношень і посилок, яка з самого по-

чатку акцентує увагу на штучному, позбавленому тенденції характері п'єси. Знову виявляється, наскільки важливо відкрити ці відношення, які вказують на найближче оточення Брехта. Це не лише маленькі літературні жарти, це відкриває нові рівні інтерпретації.

Ще один, до цього часу невідомий приклад топографічних елементів у поезії Бертольта Брехта – розташування провулку Бордельгасе, який Брехт описує у одноактній п'єсі "Світло у темряві" 1919 року. Згідно з вказівками до сцени⁴ він точно відповідає напрямку дороги колишнього провулку Хазенгасе, у відповідному "районі" Аугсбурга. Те, що цей факт не можна було зрозуміти протягом багатьох років, є випадковим, так як кілька десятиліть тому вулицю муром було перетворено на Закгасе, тому і не знаходили відповідності між вказівками до сцен та дійсним розташуванням вулиць у міському плані.⁵ Однак після того, як було розпізнано аналогію, цю одноактну п'єсу, яка викриває подвійність буржуазної моралі, потрібно вважати через свою однозначну топографію як "аугсбурзьку п'єсу", отже "бруд", який Брехт зображує в літературі, відбувається у його рідному місті. І знову "місцевий колорит" стає підґрунтям поезії.

5. Багаторівневість та антиідеалізм

Аугсбурзька топографія забезпечує можливість заглянути у манеру творчості Брехта, його естетику "обробки матеріалів". Автор не вигадує майже нічого нового у своїх творах, а використовує різні спонування; його мистецьке вміння полягає в тому, щоб не поєднувати те не нове з сучасними і складними творами. Це стосується і його пізньої творчості. У дослідженнях все більшого поширення набуває думка, що надто очевидне звернення Б. Брехта до марксизму не слід сприймати як факт. Завжди існувало "індивідуалістичне застереження" стосовно цього соціального вчення, яке ставало все сильнішим, якщо здавалось прив'язане до конкретної ідеології.

З німецької переклала Марія Бараняк

¹ Wie im Brecht-Handbuch, Bd. 1, a.a.O., S. 96.

² Vgl. Einwohnerbuch der Stadt Augsburg für das Jahr 1920, enthaltend ein alphabetisches Verzeichnis der selbständigen Einwohner Augsburgs und der im Handelsregister eingetragenen Firmen. Augsburg o. J., S. 189.

³ Vgl. GBA 13, S. 108f.

⁴ GBA Bd. 1, S. 293.

⁵ Vgl. hierzu: Brecht-Handbuch, Bd. 1, a.a.O., S. 108.

Iliane Thiemann
 Bertolt-Brecht-Archiv Berlin
 (Deutschland)

Dichteritis an der Heimatfront - Der junge Brecht im Ersten Weltkrieg

Im August 1915 erhält der Augsburger Banklehrling Max Hohenester eine Postkarte aus dem fernen Bregenzer Land von seinem Freund Eugen Brecht. Dieser ist zusammen mit Fritz Gehweyer unterwegs. Sommerferien. Wandern. Dichten. Träumen. Die Reize der Landschaft sind schnell abgehakt: „Schön bei schönem Wetter.“¹ Was ihn in den Bergen umtreibt, ist Größeres: „Ich gedenke einen Zyklus v. Gedichten zu schreiben, „Das Fest d. Erde“,“ lässt er den Freund wissen, um sich gleich darauf nach dessen allgemeinem Befinden zu erkundigen: „Was macht Deine Dichteritis?“ Der junge Brecht ist zu diesem Zeitpunkt längst selbst infiziert. Unheilbar. In seinem Tagebuch von 1913 konstatiert der Fünfzehnjährige seinen Schreibzwang: „Ich muß immer dichten.“² Er setzt sich mit der aktuellen und klassischen Literatur auseinander, übt sich an Romanentwürfen, verfasst zahlreiche Gedichte und entwirft Pläne für Theaterstücke. Früh davon überzeugt, einmal berühmt zu werden, schickt er ein Gedicht an die Zeitschrift *Die Jugend*. Ohne Erfolg. Seine Leidenschaft nimmt daran keinen Schaden. Mit Gleichgesinnten gründet er im September 1913 eine Schülerzeitschrift *Die Ernte*. Fritz Gehweyer, der mit seinem zeichnerischen Talent für die Illustrationen zuständig ist, und Brecht sind die Herausgeber. Ein halbes Jahr später, im Frühjahr 1914, erscheint bereits die letzte Ausgabe. Der Freundschaft der *Ernte*-Clique tut dies keinen Abbruch. Brecht hält den Kreis zusammen und nimmt Hohenester auch von den Bergen aus in die Pflicht: „Hast Du übrigens schon Deine beiden Gedichte an eine Zeitung geschickt? Hoffentlich, hm?“ Hier lässt Brecht bereits eine Eigenart erkennen, die er sein Leben lang beibehalten soll. Das unablässige Fördern und Fordern seines befreundeten Umfeldes, es dem eigenen literarischen Enthusiasmus gleich zu tun. Und schon der junge Brecht ist, was den Nutzen

und Gewinn der Literatur anbelangt, ausgesprochen pragmatisch und ergebnisorientiert: „Wenn wir vom Ertrag derselben nach München gingen?“, schlägt er vor und verspricht dem Freund: „Ich bringe doch auch welche nach Augsburg zurück!“ Die Reise soll schließlich nicht umsonst sein. Erste literarische Lorbeeren wurden bereits geerntet. Gerade erst erschien in einer Augsburger Tageszeitung seine patriotisch gestimmte Novelle „Dankgottesdienst“. Es ist immerhin Krieg in Europa. Seit einem Jahr. Davon findet sich auf der Karte keine Spur. Es sind schließlich Sommerferien am Augsburger Gymnasium.

Die Gunst der Stunde

Ein Jahr zuvor, mitten in den Schulferien 1914, wurde Deutschland – so die offizielle Version – von seinen europäischen Nachbarn so massiv bedroht, dass der deutsche Kaiser Wilhelm II. sich gezwungen sah, zur Vaterlandsverteidigung eben diesen Nachbarn den Krieg zu erklären, was zu einer allgemeinen Begeisterung ungeahnten Ausmaßes führte. Der Kaiser kannte keine Parteien mehr, und die Parteien waren sich darin einig, dem Kaiser bedingungslos zu folgen. Eine Welle der Mobilisierungseuphorie erfasste Deutschland. Wer eine Stimme hatte, meldete sich zu Wort, wer laufen konnte, meldete sich an die Front. Es war auch die große Stunde der lyrischen Mobilmachung. Pathetische Reime sprudelten aus den Köpfen der begeisterten Untertanen. Laien waren von professionellen Schreibern in ihrem Überschwang kaum zu unterscheiden.

*Ist Dein Land, Immanuel Kant,
 von den Skythen überrannt?
 Mit Gestank und mit Gelärme
 stapfen stumpfe Steppenschwärme.
 Hunde drangen in das Haus –
 Peitscht sie raus!³*

1 Bertolt Brecht an Max Hohenester, 7. August 1915, im Folgenden zit. nach: Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv (im Folgenden: BBA) E 73/258–259.

2 Bertolt Brecht, Tagebuch No 10. 1913. Hrsg. von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1989, S. 100.

3 Alfred Kerr, zit. nach: Karl Kraus, *Ein Friedenssch. In: Ders., Die Stunde des Gerichts. Aufsätze 1925–1928*. Frankfurt am Main 1992, S. 174.

So dichtete der von Eugen Brecht verehrte Theaterkritiker Alfred Kerr¹ in den ersten Kriegstagen, und er war nicht der Einzige im Land der Dichter und Denker, der solche Töne anschlug. Der Bedarf an siegreichen Gesängen war kaum zu stillen. Die euphorisierten Dichter ahnten nichts von der kommenden Materialschlacht, dem Stellungskrieg, dem Giftgas und den Millionen Toten. Ungebrochen artikulierten sie ihre Überzeugung von der Notwendigkeit eines gerechten Verteidigungskrieges, der möglichst schnell im Namen des Kaisers und des ganzen Volkes, mit Gott an der Seite, gewonnen sein würde. Wer immer in diesen Tagen anders dachte, hielt sich mit seiner Meinung zurück.² Für alle anderen war jetzt die Gelegenheit gekommen, sich an Patriotismus zu überbieten. Anderthalbmillionen Gedichte wurden, so schätzte der Kritiker Julius Bab, im Überschwang des historischen Augenblicks zusammengereimt, wovon mindestens Hunderttausend in den ersten beiden Monaten in der Presse erschienen.³ Der Gymnasiast Eugen Brecht, eben noch mit seinen Gedichten lediglich im schulischen Umfeld mit der Publikation der selbstverlegten *Ernte* in Erscheinung getreten, war einer von denen, die die Gunst der Stunde zu nutzen wussten. In den folgenden Wochen geriet er in einen wahren Schaffensrausch. Aber zuvor musste er noch den Augsburger Perlachturm besteigen, um seine literarische Karriere in einer der auflagenstärksten Zeitungen der Stadt mit der *Turmwacht* beginnen zu können.

Turmbesteigung

Der Jahresbericht des Realgymnasiums für das Schuljahr 1914/15 vermerkt als Kriegsdienste, welche die Schüler leisteten, „Erntearbeiten“ auf dem Lande sowie „Fliegerspähe“ nach feindlichen Flugzeugen.⁴ Bereits zwei Tage vor dem Erscheinen der *Turmwacht* in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*, am 8. August 1914, war in der Zeitung die Mitteilung über das „Auf-tauchen feindlicher Flugzeuge“ zu lesen, die Anlass zu Vorsichtsmaßnahmen gäbe, „und zwar durch Anstellung von Turmwächtern, die, mit Fernrohren ausgestattet, in Kriegszeiten in den Lüften Umschau halten und bei Sichtbarwerden irgend eines Flugzeugs Alarm zu geben haben.“⁵ Ein zum damaligen Zeitpunkt aus

technischer Sicht völlig haltloser Alarmismus und offensichtlich dazu ersonnen, die allgemeine Euphorie auf die Spitze zu treiben, und sei es nur die des Augsburger Perlachturms. Brechts Mitschüler Johann Grandinger erinnert sich, dass sein Vater zusammen mit Brecht in den ersten Kriegstagen auf selbigen stieg, um nächtliche Fliegerwache zu halten. „Aber feindliche Flugzeuge kamen damals höchstens bis Freiburg.“⁶

Was soll man nun schreiben, mitten im Krieg, mitten in Augsburg, wenn nichts passiert, und wenn man die gebotene Gelegenheit zu publizieren nicht ungenutzt verstreichen lassen will? Zurück von der Turmwacht beweist Brecht, angesichts der mageren Ausbeute, mit seiner ersten Veröffentlichung die Kraft seiner schöpferischen Phantasie.

Die Turmbesteigung beginnt wie ein gutes Schauermärchen pünktlich um Mitternacht, und „düstere Wolken“⁷ verdecken den Mond, wie der Erzähler, um Originalität bemüht und seine eigene Belesenheit gleich ausstellend, sich „aus einem Roman gemerkt“ hat. Zwei „Nachtschwärmer“, vermummte Gestalten, die man „für Spione hätte halten können“, betreten die nächtliche Szenerie. Der Krieg ist noch weit weg, weiter als Freiburg, für den wirklichen Ernst der Lage fehlt dem Autor noch die Vorstellungskraft. Die „stille, blaue Nacht“ wird stimmungsvoll ausgeleuchtet, vom Turm sieht man „spitze Giebel wie gefaltete Hände“, nur von Fliegern ist am Himmel keine Spur. Aber damit hat auch niemand gerechnet. Vom Bahnhof hört man den „Zug von Soldaten, die hinauszogen in die Nacht“, nicht ohne einen Hang zum Melodramatischen, „in ein ungewisses Los, vielleicht, um nicht wieder zurückzukehren“.

Die Realität wird zur Projektionsfläche, und es deutet sich bereits an, was Brecht, inspiriert von Gerhart Hauptmann, im November 1914 in einem Brief an Caspar Neher als literarisches Programm formulieren wird: „Naturwahrheit und Idealismus zu verschmelzen ist Kunst.“⁸ Freilich ist die Nähe zu einem anderen Lieblingsschriftsteller seiner Jugend spürbarer: Karl May. Sein Bericht liest sich weniger wie eine Reportage, sondern verrät die literarischen Ambitionen des jungen Autors, der eine ereignislos gebliebene Nachtwache dem Leser als Abenteuer möglichst spannend zu vermitteln versucht.

Am Ende folgt noch die Aufforderung des Augsburger Mittelschülers Berthold Eugen⁹ an die Jugend, es ihm gleich zu tun und so „der gemeinsamen Sache

1 Der junge Brecht wollte zunächst Kunst- und Theaterkritiker werden und eiferte Alfred Kerr nach. Vgl. Heinrich Scheuffelhut, in: Werner Frisch, K.W. Obermeier, *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos*. Berlin 1997, S. 69.

2 Steffen Bruendel, *Zeitenwende 1914. Künstler, Dichter und Denker im Ersten Weltkrieg*. München 2014, S. 62. Bruendel verweist auf den Anarchisten Erich Mühsam, der seine Zeitschrift *Kain* bereits am 1. August 1914 einstellte, mit den Worten: „Ich habe nur die Wahl, ganz zu schweigen oder zu sagen, was jetzt niemanden frommt“.

3 Zit. nach: Helmut Gier, *Brecht im Ersten Weltkrieg*. In: *Poesia e Politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita*. Milano 1999, S. 43.

4 Frisch, Obermeier, a.a.O., S. 84.

5 Zit. nach: Jan Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie*. München 2012, S. 27.

6 Frisch, Obermeier, a.a.O., S. 85.

7 Bertolt Brecht, *Turmwacht*. Brechts Werke werden, soweit nicht anders angegeben, zit. nach: Ders., „Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe ...“. *Früheste Dichtungen*. Hrsg. von Jürgen Hillesheim, Frankfurt am Main 2006 (im Folgenden: HFD), hier S. 123–125.

8 Bertolt Brecht an Caspar Neher, 10. November 1914, in: Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1989–2000 (im Folgenden: BFA), Bd. 28, S. 15–17.

9 Mit seinen Vornamen Berthold Eugen unterzeichnete Brecht seine frühen Veröffentlichungen in der Tagespresse. *Turmwacht* erschien mit dem Zusatz: „Von einem Augsburger Mittelschüler“.

unseres lieben Vaterlandes einen kleinen Dienst“ zu erweisen.¹ Brecht hat, zurück vom Turm, seinen ersten Auftrag, auch ohne feindliche Flieger am Himmel, zufriedenstellend erfüllt. Umgehend folgen weitere.

Nachrichten von der Heimatfront

Die in den ersten beiden Monaten des Krieges von ihm für die *München-Augsburger Abendzeitung* verfassten *Augsburger Kriegsbriefe*² erweisen sich als ideale Form, seinem eigenen, früh vorhandenen Sendungsbewusstsein gerecht zu werden. Brecht zeigt sich von der Größe der nationalen Aufgabe überzeugt und ebenso von dem Gedanken der „Notwehr“ in einem aufgezwungenen Krieg, den Deutschland, und insbesondere der Kaiser, nie gewollt hat. Die Mehrheit der deutschen Schriftsteller teilt diese Ansicht und besingt das nationale Opfer, welches von jedem Einzelnen erwartet wird. Alfred Kerr hat später seinen kriegsrischen Enthusiasmus mit den Worten zu erklären versucht: „Es war mein erster Weltkrieg.“³

Für Brecht ist es nicht nur sein erster Weltkrieg, sondern auch der Beginn seiner öffentlichen Wahrnehmung als Schriftsteller. Es gilt, sich doppelt zu beweisen. Der Ton, den er anschlägt, bedient die entsprechenden Erwartungen. Die zeitgenössischen Dichter nimmt er nicht nur zur Kenntnis, sondern lässt sich von ihren lyrischen Ergüssen für die eigene Dichtung inspirieren. Vieles an rhetorischen Auswüchsen übernimmt er aus den kriegshetzerischen Reden, die Pastor Detzer in der Barfüßerkirche von der Kanzel lässt.

Schnell erreicht der Krieg die Stadt Augsburg, nicht durch feindliche Flieger, sondern in Gestalt der ersten heimkehrenden Kriegsverwundeten. Noch die Blumen im Haar vom Aufbruch, winden sie sich nun in ihrem tödlichen Elend. Brecht konstatiert dies nicht ohne Erschrecken und schwingt sich dabei zum Wortführer der Gemeinschaft auf: „– alle tun einem leid. Ein furchtbares Schaudern bemächtigt sich unser, wenn wir diese Ruinen von jungen Menschen sehen, [...] Dem einen fehlen beide Beine. Man sieht es, weil die Decke unten ganz flach anliegt. Der andere hat einen leeren Ärmel. Der dritte liegt wachsbleich und erstarrt da und blickt zum Himmel auf.“⁴ Seine Anteilnahme gilt dabei gleichfalls den französischen Kriegsgefangenen, die in Augsburg eintreffen. Wie die Heimkehr Verwundeter beunruhigen ihn die ersten Gerüchte von Verlusten. Schon in den Kriegsbriefen zeigt sich ein „gefühlstarkes Mitleiden am Elend anderer Menschen“, eine „hervorragende Eigenart seines damaligen

Wesens“, an die sich Brechts Mitschüler Max Knoblauch erinnert.⁵ Brecht erweist sich als begnadeter Beobachter, der den Blick für die tatsächlichen Opfer nie verliert, gleichwohl er diese im selben Moment sofort wieder verklärt, wenn er seinen Lesern zuruft: „Laßt uns ihnen zeigen, daß wir ihr Opfer begreifen und es ihnen danken!“⁶ Er ist empfänglich für die Stimmungen und Schwankungen seines Augsburger Milieus. Die ersten Siegesmeldungen veranlassen ihn zu euphorischen Reaktionen, die seine Begeisterung und zugleich auch seine Erleichterung noch ungebrochen widerspiegeln:

*Wie Völkersturm rauscht es empor mit Macht:
Sieg! Sieg und Sieg vertausendfacht
Als ob es den Himmel erstürmen wollt.
Siegsonntag!*⁷

Bei aller patriotischen Anteilnahme empfindet er von Anfang an die tödliche Gefahr, die mit diesem Krieg für einen jungen Mann wie ihn zu einer realen Bedrohung wird. Lehrer und Schüler melden sich freiwillig an die Front. Noch ist Brecht dafür zu jung. Für den Furor eines Kriegsfreiwilligen mangelt es ihm an dem entsprechenden Naturell. Schon bei seinen Kinderspielen auf dem Stadtwall sah er sich eher als Stratege, der das reale Kämpfen gern anderen überließ. Von ängstlicher Natur, wenn es darum geht, sich körperlich zu messen, ist er durchaus verwegen, sobald es gilt, sich literarisch zu beweisen. Was man in seinen Texten jedoch vergeblich sucht, ist Militärromantik oder hasserfüllte Aggressivität, wie sie nicht nur im bereits zitierten Kerr-Gedicht zum Ausdruck kommen. Er neigt nicht zu irrationaler Kriegsverherrlichung. Sein Ton ist wesentlich zurückhaltender. Brecht sieht bereits, dass die Last des Krieges jene Familien tragen, denen die Väter als Ernährer verloren gehen. Immer wieder fordert er für die Kriegsfürsorge, für die er mit Gehweyer Postkarten gestaltet, zu Spenden auf. „Ich sage, daß jeder, der bei einem – sagen wir – halben Tausend Mark 20 Mark gibt im Monat, ein ganz unwürdiger Egoist ist.“⁸ Was sich hier artikuliert, ist Brechts früh entwickelter und sein späteres Denken prägender Gerechtigkeitssinn. Dennoch zieht er das Resümee aus seinen Beobachtungen noch ganz im Geist seiner Zeit: „Großes muß gegeben werden, um Großes zu erlangen.“⁹

Größenwahn

In einem frei gehaltenen Vortrag hatte Brecht sich im Jahr zuvor im Deutschunterricht gegen das ausschweifende Leben deutscher Herrschergeschlechter

1 Es handelt sich offensichtlich um ein Auftragswerk; am Ende des Textes erscheint die Adresse, unter welcher die Schüler sich zur Turmwacht melden können.

2 Vermutlich angeregt von den *Deutschen Kriegsbriefen*, die von der Front berichteten, verfasste Brecht sieben *Augsburger Kriegsbriege*, die zwischen dem 14. August und dem 28. September 1914 in der *München-Augsburger Abendzeitung* erschienen sind. Vgl. HFD, S. 128–166.

3 Zit. nach: Peter von Becker, *Neuer alter Streit um Gedichte Kerrs. Sein erster Weltkrieg*. In: *Der Tagesspiegel*, 7. Mai 2014.

4 *Augsburger Kriegsbrief* (27. August 1914). HFD, S. 138.

5 Frisch, Obermeier, a.a.O., S. 103.

6 *Der Untergang der „Victoria Luise“*. Aus den Aufzeichnungen eines Augsburger Mittelschülers. Erschienen am 10. August 1914 in den Augsburger Neuesten Nachrichten, HFD, S. 125 f.

7 Auszug aus dem Gedicht *Dankgottesdienst*, das am 24. August in der *München-Augsburger Abendzeitung* erschienen ist. HFD, S. 135.

8 *Augsburger Kriegsbrief* (27. September 1914). HFD, S. 162.

9 *Augsburger Kriegsbrief* (27. August 1914). HFD, S. 139.

und die Unterdrückung der Untertanen ausgesprochen, sehr zum Missfallen seines Lehrers, der bedauerte, dem renitenten Schüler nur eine Vier statt einer Sechs geben zu können.¹ Gleichzeitig verehrte er in seiner Jugend Herrscher wie Napoleon oder Friedrich den Großen, charismatische Strategen, deren Tugenden wie eiserne Disziplin und absolute Hingabe an ihre Sache höchste Bewunderung ernteten.²

Brecht ist angetan von der Größe Einzelner, der Größe seiner Zeit, und auch für die eigene Größe ist er früh empfänglich. Im Tagebuch notiert der Fünfzehnjährige wohlwollend die Bemerkung der Kaufmannsgattin Gertrud Veeh: „Ich habe das Gefühl, Eugen, als ob Sie noch einmal ein ganz

Großer unseres Volkes werden würden.“³ Es ist naheliegend, dass er auch die Größe des Kaisers angesichts der heroisch anmutenden Aufgabe durchaus ernst nimmt. In den *Notizen über unsere Zeit*⁴ registriert er die plötzliche Einigkeit, mit welcher der Kaiser, der „den Krieg nicht gewollt hat“ und der für seine jahrelange Friedenspolitik „verspottet, verlacht“ wurde, das deutsche Volk nun hinter sich weiß. „Jetzt plötzlich sind sich über seine Größe alle eins.“ Der Glaube der Deutschen an die Autorität des Kaisers war im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert tatsächlich so ausgeprägt wie nie zuvor.⁵ Mit dem Ausbruch des Krieges gelangte diese Begeisterung auf ihren Höhepunkt. Der erste „Kriegsgeburtstag“ des Kaisers im Januar 1915 ist eine willkommene Gelegenheit, Wilhelm II. gebührend zu würdigen. Auch Brecht lässt diese nicht ungenutzt verstreichen:

*Der Kaiser
Silhouette*

Steil. Treu. Unbeugsam. Stolz. Gerad.
König des Lands
Immanuel Kants
Hart kämpfend um der Schätze hehrsten
Den Frieden. So: im Frieden Streiter und Soldat.
*Einer Welt zum Trotz hielt Er Frieden dem Staat. –
Und – trug ihn am schwersten.*

*Als der Frieden nur mehr Untergang war
Rief er am ersten
Zum Krieg seiner Deutschen eherne Schar.
Weihte klirrend das alte Schwert am Altar –
Den Krieg, den – und der – die Größe gebar –
Er trug ihn am schwersten.*⁶

1 Stephan Bürzle, in: Frisch, Obermeier, a.a.O., S. 75.

2 Vgl. Stephen Parker, *Bertolt Brecht. A Literary Life*. London, New Delhi, New York, Sydney 2014, S. 57.

3 Brecht, *Tagebuch* Nr. 10, a.a.O., S. 64.

4 Brechts Beitrag *Notizen über unsere Zeit* erschien am 17. August 1914 in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*. HFD, S. 130 f.

5 Helmut M. Müller, *Schlaglichter der deutschen Geschichte*. Bonn 1996, S. 199.

6 Das Gedicht *Der Kaiser. Silhouette* erschien am 27. Januar 1915 in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*. HFD, S. 181.

Schon der Untertitel „Silhouette“ bringt Brechts Intention zum Ausdruck. Es geht ihm nicht um die Person des Kaisers, sondern um dessen Repräsentation, darum, wie er im deutschen Volk wahrgenommen wird bzw. wahrgenommen werden möchte. Brecht nimmt mit der Silhouette den Schattenriss als ein beliebtes künstlerisches Mittel des 18. Jahrhunderts zur Darstellung bedeutender Persönlichkeiten der Gesellschaft auf.

Segment für Segment baut er aus Ellipsen mit markigen Attributen dem deutschen Kaiser ein Monument von historischer Größe. Die aus heutiger Sicht grotesk anmutende Verbindung, die zwischen Wilhelm II. und Immanuel Kant hergestellt wird, war – sieht man einmal davon ab, dass auch andere Autoren bereits „Kant“ auf „Land“ reimten – keineswegs willkürlich, sondern entsprach „dem deutschen Selbstbild als Kulturnation“⁷, welche nicht zuletzt der Kaiser des deutschen Reiches gegenüber den barbarischen Feinden zu verteidigen hatte.

Der Kaiser als Friedenssoldat. Allein die Last der Stunde tragend wie kein anderer sonst. Die Schwere der Herausforderung kommt sinnfällig im stockenden Rhythmus des Gedichts zum Ausdruck. Der Wille zu einer Einheit von Inhalt und Form ist unverkennbar. Brecht singt kein luftiges Jubellied, sondern errichtet ein Denkmal, dessen gewaltiger Schatten „die Größe der Zeit“ überragt.

Mit diesem Gedicht befindet sich der junge Brecht auf dem Höhepunkt seiner patriotischen Dichtkunst. Die Anerkennung seines Milieus ist ihm gewiss. Die Familie erfüllt es mit Stolz, dass er den historischen Moment ergreift. Nach Auffassung seines Bruders Walter fühlte Brecht sich durch die Wertschätzung, die diese hochangesehenen Blätter seiner Arbeit erwiesen, in seiner Berufung durchaus bestätigt.⁸

Aber nicht alles, was er in den ersten Wochen und Monaten in der *Augsburger Tagespresse* veröffentlicht, spiegelt völlig ungebrochen den Patriotismus seiner Zeit.

Risse in der Fassade

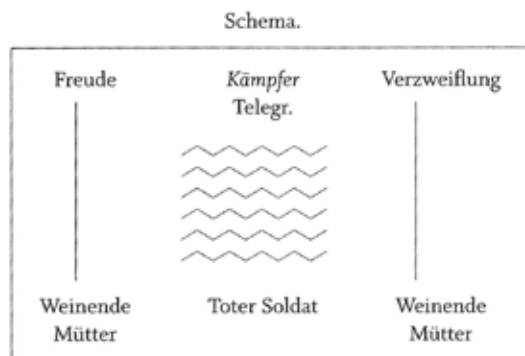
Bereits im November 1914 erscheint mit *Moderne Legende*⁹ ein Gedicht, welches nüchtern die Folgen des Krieges konstatiert. Brecht beschreibt die Reaktionen auf die Nachricht vom Ende einer Schlacht. Das „Fluchen“ der Verlierer und das „Jauchzen“ der Sieger. „In der Nacht noch spät“ dann die Nachricht von „den Toten, die auf dem Schlachtfeld geblieben –“. Auf beiden Seiten der Front plötzlich das gleiche Bild: „Nur die Mütter weinten / Hüben – und drüben“. Hier klingt Brecht bereits, wie es der heutige Leser wohl von ihm

7 Vgl. Bruendel, a.a.O., S. 100.

8 Walter Brecht, *Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen*. Frankfurt am Main 1984, S. 218.

9 Das Gedicht *Moderne Legende* erschien am 2. Dezember 1914 in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*, in der literarischen Beilage *Der Erzähler*. HFD, S. 171f.

erwartet, kühl beobachtend, analytisch. In dem schon zitierten Brief an Caspar Neher skizziert er ein Schema¹, mit dem er diesen zu einer Illustration für die *Moderne Legende* anregen will:



Gegensätze werden ausgestellt, um sie mit einer überraschenden Wendung aufzulösen. Schon in diesem frühen Gedicht ist eine Strategie zu erkennen, die sich Brecht schnell zu eigen machen wird: Je nüchterner man ein emotional besetztes Thema verhandelt, desto größer ist dessen Wirkung auf den Rezipienten.

Während er in *Moderne Legende* das Leiden unverklärt betrachtet, versucht er in Gedichten wie *Karfreitag*² mit religiös überhöhten Klischees, dem Schmerz und dem Tod einen Sinn abzuringen. Göttliches Licht genügt, um aus kriegsmüden Helden „trotzige Krieger“ zu machen, die darüber ins Staunen geraten, „daß es Dinge gibt, für die man sterben kann.“ Gleichzeitig ist dem *Fähnrich*³ jeder göttliche Beistand abhandengekommen. „– Mutter ... Mutter, ich halt's nicht mehr länger aus ... –,“ schreibt dieser „mit steilen, zittrigen Lettern“ an seine Mutter, beschattet vom Gespenst des Todes, „grauenhaft, fremd und fern“, hört er das „Klirren der Schaufeln, die seine toten Freunde einscharrten“. Und während seine Mutter drei Tage später über dem Brief ihre Tränen vergießt, stürmt ihr Sohn in die nächste Schlacht „mit Augen wie Opferflammen“, um „in trunkenem Rasen“ noch „fünf Feinde“ zu erschlagen, bevor er mit „irren, erschrocknen Augen, aufschreiend“ zusammenbricht. Vermutlich haben die Zeitungsredakteure seinerzeit den Amoklauf des Fähnrichs als Heldentat interpretiert, sonst wäre er wohl kaum zur Veröffentlichung gelangt. Ähnlich wie in dem Gedicht *Der Tsingtausoldat*⁴, in welchem sich der Held verzweifelt in den Tod stürzt, gelingt es Brecht, das Elend des Krieges für den Einzelnen auf dem Schlachtfeld mit einem eindringlichen und zugleich trostlosen Bild des Wahnsinns zu gestalten. Der

Krieg erscheint als sinnloses Gemetzel. Jede Euphorie ist verflogen, selbst der *Frühling*⁵ lässt aus „Gärten und Blumen klirrende Waffen drohn“, während Brecht in einer letzten nationalistischen Aufwallung über den „belgischen Acker“⁶ den „Pflug, den die deutsche Faust ehern zwang –, zieht und „aus Friedhöfen sich Brotäcker gräbt“.

Die Zahl seiner Veröffentlichungen hat übers Jahr deutlich nachgelassen. Brechts Zweifel am Krieg werden immer hörbarer, aber noch bleibt ihm der Blick hinter die Fassade versperrt. Dann sind endlich Sommerferien am Augsburger Gymnasium.

Zarathustra am Bodensee

„Schwing auf, mein Herz, die Zeit ist Wunders voll! ... etc!“, so schreibt Brecht am 26. August 1915 aus Lindau am Bodensee auf einer zweiten Karte an Max Hohenester aus dem Bregenzer Land, schwärmerisch „an einem heißen Sommertag im Boot“.⁷ Nachts wandert er am Kai entlang „(auf sehr verbotenen Wegen)“. Augsburg ist weit. Noch weiter weg scheint der Krieg, der auch auf dieser Karte keine Erwähnung findet. Während er an „euer armes Augsburg“, wie er dem Freund schreibt, denken muss, starrt er vom Boot „in den hohen Himmel“, sich selbst in diesen hinaufschwingend, „über die winkligen Gassen“ hinweg: „u. die dummen Affengesichter glotzen staunend empört herauf und ich fliege über sie alle weg, in den Himmel auf der großen Karussellschaukel!...!?“ Mit Nietzsche im Gepäck schwingt er sich über die „Heerde“ der „Mittelmässigen“, beflügelt von Zarathustra spürt er den drängenden Wunsch, sich „Freiheit“ zu „schaffen zu neuem Schaffen“.⁸

„Ich kommandiere mein Herz“

Der Krieg geht in sein zweites Jahr. Zurück aus den Sommerferien konstatiert Brecht, nicht ohne Spott, dass *Wallensteins Lager* von Friedrich Schiller ihn, angesichts der zermürbenden Materialschlacht des Ersten Weltkriegs, eher an eine „Bierzeltidylle“ erinnert.⁹

Im Juni 1916 probt er dann den Aufstand. Der berühmte Horaz-Vers „Dulce et decorum est pro patria mori“ („Süß und ehrenvoll ist es, fürs Vaterland zu sterben“) wird am Realgymnasium als Thema für einen Schulaufsatz gestellt. Brecht, inzwischen im wehrfähigen Alter, ist keinesfalls bereit, für Staat und Kaiser den „Heldentod“ zu sterben. Er legt jede Zurückhaltung ab und erklärt, dass es sich hier um „Zweckpropaganda“ handle. „Der Abschied vom Leben fällt immer schwer,

1 Vgl. BBA 2200/59, E 2/37.

2 Das Gedicht *Karfreitag* entstand im Frühling 1915. HFD, S. 184 f.

3 Das Gedicht *Der Fähnrich* erschien am 28. April 1915 in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*. HFD, S. 187 f.

4 Das Gedicht *Der Tsingtausoldat* erschien am 18. August 1915 in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*, in der literarischen Beilage *Der Erzähler*. HFD, S. 175 f.

5 Das Gedicht *Frühling* erschien am 29. Mai 1915 in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*. HFD, S. 190 f.

6 Das Gedicht *Der belgische Acker* erschien am 21. Juli 1915 in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*. HFD, S. 194–196.

7 Bertolt Brecht an Max Hohenester, 26. August 1915, im Folgenden zit. nach: BBA E 73/261–262.

8 Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe der Werke*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 4: *Also sprach Zarathustra*. München 1988, S. 29.

9 Max Knobloch, in: Frisch, Obermeier, a.a.O., S. 102.

im Bett wie auf dem Schlachtfeld, am meisten gewiß jungen Menschen in der Blüte ihrer Jahre“, schreibt er und resümiert: „Nur Hohlköpfe können die Eitelkeit so weit treiben, von einem leichten Sprung durch das dunkle Tor zu reden [...]“¹ Die Lehrerschaft tobt. Brecht, früh schon skeptisch gegenüber Autoritäten, scheut jetzt nicht mehr die offene Konfrontation. Nur knapp entgeht er einem Schulverweis. „Wir staunten damals über seinen Mut“, erinnert sich sein Mitschüler Ludwig Wiedemann. „Aber gleichzeitig begriffen wir es nicht, was ihn dazu bewegt haben konnte, seinen Aufsatz derart abzufassen.“² Brecht ist sich längst des Irrsinns des Krieges bewusst, während sich immer noch Mitschüler freiwillig an die Front melden.

Auch im Tagebucheintrag vom 21. Oktober 1916 artikulieren sich das Selbstbewusstsein des jungen Dichters und sein „Hunger nach Wirklichem“: „Und ich will wieder arbeiten, mit Kopf und Gliedern, reich werden, Einfluß ausüben, [...] Schreiben kann ich, ich kann Theaterstücke schreiben, bessere als Hebbel, wildere als Wedekind.“ Wer wollte ihm widersprechen? „Der Sturm geht immer noch, aber ich lasse mich nimmer unterkriegen. Ich kommandiere mein Herz.“³

Im Juni 1917 beendet er die Schule mit einem „Notabitur“, meldet sich zu Kriegshilfsdiensten und lässt sich im Oktober 1917 an der Universität in München als Medizinstudent immatrikulieren. Da für den Krieg Sanitäter und Ärzte benötigt werden, gilt dieses Studium als Möglichkeit, der Einberufung vorerst zu entgehen.⁴

Der Bedarf an Kriegsliteratur in der Presse ist inzwischen spürbar zurückgegangen, und Brecht ist auch nicht mehr gewillt, den nationalistischen Durchhaltewillen lyrisch zu beflügeln. Lieber zieht er mit der Gitarre durch die Straßen der Stadt und singt seine eigenen Lieder. Im Juli 1916 erscheint das *Lied der Eisenbahntruppe vom Fort Donald*⁵ über die Sinnlosigkeit menschlichen Tuns angesichts alles vernichtender Naturgewalten. Es ist von einer neuen, ungeschliffenen Diktion, die für den Dichter des *Baal* und der *Hauspostille* prägend werden wird. Erstmals unterzeichnet er nicht mehr mit seinen beiden Vornamen Berthold Eugen, sondern von nun an mit jenem Namen, der ihn in kürzester Zeit berühmt machen wird: Bert Brecht.

Legende ohne Ende

Gegen Ende des Krieges schreibt er schließlich mit der *Legende vom toten Soldaten*⁶ eines seiner wirkungsvollsten Gedichte. Es wird bereits 1923 von den Na-

tionalsozialisten zum Anlass genommen, ihn auf eine „schwarze Liste“ der „unerwünschten Personen“ zu setzen, und dient 1935 als Vorwand für Brechts Ausbürgerung. Das Gedicht markiert einen ersten Höhepunkt seines literarischen Schaffens und zugleich den Endpunkt seiner Entwicklung zum radikalen Kriegsgegner.

Die Legende ist eine bittere Satire auf den Krieg und den Patriotismus seiner Zeit. Ein bereits den Heldenod gestorbenen Soldat wird, der Krieg ist noch nicht zu Ende, von einer ärztlichen Kommission mit „geweihten Spaten“ wieder ausgegraben und von einem Doktor als „k.v.“, als kriegsverwendungsfähig zurück in den Krieg geschickt. Mit Schnaps, Weib, Weihrauch und „mit Tschindrara“ zieht der Soldat wie „ein besoffener Aff“ zurück an die Front, um noch einmal den Heldenod zu sterben.

Von Beginn an zum Singen gedacht, wirkt die Legende mit ihren 19 Strophen wie eine endlose, den Zuhörer enervierende Litanei. Anders als der willfähige, tote Soldat, der alles mit sich geschehen lässt, wird der Hörer und auch Vortragende provoziert, selbst den Kreislauf des Irrsinns zu durchbrechen.⁷

Brecht hat sich zu vielen seiner frühen Gedichte Melodien ausgedacht und die Lieder selbst zur Gitarre „psalmodierend“⁸ vorgetragen. Sein eigenwilliger Gesang steigerte noch die ungeheure Wirkung. Brechts Neigung zum rationalen, analytischen Betrachten der Welt verbindet sich mit einer sinnlichen Komponente, die im gestischen Charakter seiner Sprache und in einer stark ausgeprägten Musikalität zum Ausdruck kommt. Der Theaterkritiker Herbert Ihering bescheinigt ihm für *Trommeln in der Nacht* – dem Stück, in dem die *Legende* 1922 als *Die Ballade vom toten Soldaten* zum ersten Mal erscheint⁹ – eine „beispiellose Bildkraft der Sprache. Diese Sprache fühlt man auf der Zunge, am Gaumen, am Ohr, im Rückgrat. [...] Sie ist brutal sinnlich und melancholisch zart. Gemeinheit ist in ihr und abgründige Trauer. Grimmiger Witz und klagende Lyrik.“¹⁰

Der Krieg ist zu Ende, und Bert Brecht betritt die große literarische Bühne.

„Gab's damals in Augsburg nicht“

Als der junge Bert Brecht für sein Antikriegsdrama *Trommeln in der Nacht* den Kleist-Preis erhalten soll, bittet ihn Ihering im Oktober 1922 – vermutlich mit Blick auf die Preisverleihung – um einige biographische Daten. Für den Autor eine willkommene Gelegenheit, an der eigenen Selbststilisierung weiterzuarbeiten:

1 Otto Müllereisert, in: Ebd., S. 109.

2 Ebd., S. 110.

3 Nur vier Einträge aus dem Tagebuch von 1916 sind überliefert. Zit. nach: BFA, a.a.O., Bd. 26, S. 108.

4 Frisch, Obermeier, a.a.O., S. 93.

5 Das Gedicht *Das Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald* erschien am 13. Juli 1916 in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*, in der literarischen Beilage *Der Erzähler*.

6 Geschrieben 1917, 1918 (oder 1919), erschien das Gedicht erstmals 1922 in Brechts Antikriegsstück *Trommeln in der Nacht*. Im Folgenden zit. nach: BBA 352/42–44, 598/61–62.

7 Vgl. Karl-Heinz Schoeps, *Legende vom toten Soldaten*. In: *Brecht-Handbuch*. Hrsg. von Jan Knopf, Bd. 2: *Gedichte*. Stuttgart 2001, S. 51–57, hier S. 55.

8 „Er lief laut psalmodierend durch die Straßen und wußte von nichts mehr.“ Bertolt Brecht, *Die Erleuchtung*. BBA 457/73.

9 Bertolt Brecht, *Trommeln in der Nacht*. Drama (Bühnenmanuskript). München 1922, S. 96–99.

10 Herbert Ihering, *Der Dramatiker Bert Brecht*. In: Ders., *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Berlin 1958, S. 274.

Ich habe das Licht der Welt im Jahr 1898 erblickt. Meine Eltern sind Schwarzwälder. Die Volksschule langweilte mich 4 Jahre. Während meines 9jährigen Eingeweckteins an einem Augsburger Realgymnasium gelang es mir nicht, meine Lehrer wesentlich zu fördern. Mein Sinn für Muße und Unabhängigkeit wurde von ihnen unermüdlich hervorgehoben. Auf der Universität hörte ich Medizin und lernte das Gitarrespielen. In der Gymnasiumszeit hatte ich mir durch allerlei Sport einen Herzschokk geholt, der mich mit den Geheimnissen der Metaphysik bekannt machte. Während der Revolution war ich Mediziner in einem Lazarett. Danach schrieb ich einige Theaterstücke, und im Frühjahr dieses Jahres wurde ich wegen Unterernährung in die Charité eingeliefert. Arnolt Bronnen konnte mir mit seinen Einkünften als Kommis nicht entscheidend unter die Arme greifen. Nach 24 Jahren Licht der Welt bin ich etwas mager geworden.¹

Von der „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ findet sich vier Jahre später nur noch eine blasse Ahnung in der Erwähnung der Revolution. Einen Herzschokk erleidet der Autor lediglich durch die ihm zugemutete sportliche Ertüchtigung. Erster Weltkrieg? In Augsburg? Es wäre nicht das Einzige, was es in Brechts Jugend in Augsburg nicht gab. Später einmal befragt nach geistigen und literarischen Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die ihn in jenen Jahren beeinflusst hätten, soll Brecht geantwortet haben: „Gab's damals in Augsburg nicht.“²

Vielleicht ahnte Brecht bereits, dass sich auch die Stadt Augsburg offiziell lange mit ihrem berühmten Sohn, der nicht so recht ins ideologische Stadtbild passen wollte, schwer tun würde, bis er endlich mit dem Ende des Kalten Krieges tourismuskompatibel als überlebensgroßer Schattenriss an diversen Straßenecken wieder auftauchen sollte. Selbst gegenüber seinen engsten Mitarbeitern und Freunden sprach er kaum über seine Augsburger Zeit, weshalb Hanns Eisler zu der Schlussfolgerung kam, dass es sich um eine ganz „merkwürdige Jugend“³ gehandelt haben müsse. Brechts unermüdlicher Hang zur Selbststilisierung hat hier sehr kunst- und absichtsvoll eine Lücke gelassen, die es der Forschung erschwert, die Konturen schärfer zu ziehen, und gleichzeitig viel Raum für Interpretationen lässt.

Brechts Silhouette

Es fällt schwer, aus der heutigen Perspektive, hundert Jahre später, die Mobilisierungseuphorie, die im August 1914 in Europa herrschte, nachzuvollziehen. Ebenso mag die Vorstellung befremden, dass der geniale, abgeklärte Dichter Brecht, wie wir ihn heute zu

kennen glauben, sich von dieser Stimmung mitreißen ließ.

Bereits in den 1960er Jahren formulierte der Literaturwissenschaftler Reinhold Grimm die Frage, ob es nicht denkbar wäre, dass Brecht das Feuer der Begeisterung in den ersten Kriegstagen „künstlich und berechnend schürte“, allein mit der Absicht zu veröffentlichen.⁴ Die entsprechend vorhandene Frühreife des Dichters weist Grimm mit den in der *Ernte* veröffentlichten Texten nach. Dort herrsche ein heterogenes Nebeneinander von „Konvention und Kühnheit“, „Abgedroschenes und erregend Neues“⁵ präsentierten einen erstaunlich belesebenen und hochtalentierten jungen Autor. Die sich mit dem beginnenden Krieg ergebende Möglichkeit, publiziert zu werden, nutze er skrupellos, indem er das von ihm Verlangte liefert und auch nicht zögert, „Elaborate wie die *Notizen über unsere Zeit*“⁶ zu verfassen, um seine Auftraggeber zu beeindrucken. Dieser Annahme, so Grimm, mag man folgen oder nicht, aber „es gibt Gründe, die für sie sprechen“⁷.

Dem ist kaum zu widersprechen. Schließlich leidet der junge Dichter an „Dichteritis“, und diese ist bekanntlich nicht heilbar. Und wie alle Infizierten ist er bereit, Kompromisse einzugehen, um das eigene Leiden zu lindern. Brecht schreckte auch später oftmals nicht davor zurück, seine Dichtung den jeweiligen Erfordernissen anzupassen, wenn es darum ging, die eigenen Ziele zu verfolgen. Der Gebrauchswert war das entscheidende Kriterium. So erfüllte es ihn mit Stolz, als er in einem Wettbewerb für ein Gedicht einen Steyrwagen gewann.⁸

Der Maler Georg Grosz schreibt in einem Brief über seinen Freund Brecht: „[...] er versteht seine Talente ganz schön anzubringen und zu verkaufen. Er kann nämlich, was viele Schriftsteller nicht können, nach Maß schneiden [...]“⁹ Geht man davon aus, dass man es bei Brechts frühen Publikationen mit opportunistischen Texten oder Auftragswerken zu tun hat, verraten diese mit Sicherheit mehr über „sein beachtliches Repertoire an Stilmitteln, Formen und Redeweisen“ als über Brechts persönliche Einstellung zum Ersten Weltkrieg.¹⁰ Handelt es sich also nur um ein Täuschungsmanöver, um gekonnte Verstellung? Warum sollte er gegen seine innere Überzeugung geschrieben haben? Schon sein Tagebuch, in dem er sich literarisch ausprobierte, enthält patriotisch geprägte Texte, die er ganz

1 Bertolt Brecht an Herbert Ihering, 1922, Akademie der Künste, Berlin, Herbert-Ihering-Archiv 984.

2 Hanns Otto Münsterer, *Erinnerungen an Brecht im Jahr 1919 in Augsburg*. Vom Autor redigierte Fassung, in: *Erinnerungen an Brecht*. Zusammengestellt von Hubert Witt, Leipzig 1964, S. 27.

3 Werner Mittenzwei, *Vorwort*. In: Frisch, Obermeier, a.a.O., S. 5.

4 Reinhold Grimm, *Brechts Anfänge*. In: *Aspekte des Expressionismus. Periodisierung. Stil. Gedankenwelt*. Heidelberg 1968, S. 133–152, hier S. 152.

5 Ebd., S. 151.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 152.

8 Bertolt Brecht, *Notizbücher*. Hrsg. von Martin Köbel und Peter Villwock. Bd. 7: *Notizbücher 24–25 (1927–1930)*. Frankfurt am Main 2010, S. 427–429.

9 George Grosz an Arnold Rönnebeck, 12. Februar 1944, in: *Begegnungen mit Brecht*. Hrsg. von Erdmut Wizisla, Leipzig 2009, S. 151.

10 Ulrich Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*. Stuttgart 2012, S. 31.

ohne äußere Notwendigkeit verfasste.

Ronald Speirs sieht die Faszination des jungen Dichters an der patriotischen Sache in dessen Interesse an großen historischen Bewegungen, die die Geschichte prägen und das Opfer zum Wohl der Gemeinschaft rechtfertigen.¹ Brechts Vorstellung vom Opfertod stehe im Einklang mit einer melancholischen und melodramatischen Auffassung des Lebens. Beunruhigt von den eigenen Gedanken an die Vergänglichkeit, suche er im Schreiben, der Zerstörung, die das Leben unvermeidlich zur Folge hat, einen Sinn abzugewinnen. In seinem Tagebuch von 1913 beklagt er wiederholt die ihn bedrückende Einsamkeit und Langeweile. Die Sorge um die Gesundheit der Eltern, seine eigenen Herzschmerzen steigern die oft niedergedrückte Stimmung jener frühen Jahre. Die Antwort auf die Zumutung des Lebens ist eine ungeheure Vitalität, so Speirs, die sich in dichterischer Schaffenskraft entlädt. Mit dem Ausbruch des Krieges ergäbe sich für Brecht plötzlich die Möglichkeit, aus der Isolation seiner eigenen Vorstellungswelt in die reale Welt und den geschichtlichen Augenblick hineinzuwirken.

Vieles, was am jungen Brecht als disparat erscheint, erweist sich letztlich als die Mischung aus Gegensätzen, die ihn ausmachen. Eine „Zerreißprobe“², die man aushalten muss. Zweifellos wollte er unbedingt veröffentlichen und betrachtete die Zeitungen als willkommenes Experimentierfeld. Das Medium entsprach seinem Sendungsbewusstsein, und er war entschlossen, dem historischen Augenblick, den er in seiner Größe erkannte, seine Stimme zu verleihen. So traf sich „sein Ehrgeiz, berühmt zu werden, mit seinem patriotischen Eifer in einem journalistischen Abenteuer“.³ Beim Schreiben übte er sich nicht nur in literarischen Formen, sondern schlüpfte dabei in Rollen von nationalistischer Größe und auch in jene der am Krieg leidenden Opfer. Schließlich verstand er sich als Dichter. Mitunter wird er auch opportunistische Texte verfasst haben, mit denen er den Erwartungen der Zeitungsredakteure gerecht werden wollte und die nicht immer seine eigene Meinung wiedergaben, soweit er überhaupt eine gefestigte Meinung haben konnte. Die Vermutung liegt nahe, dass der zuerst und ausschließlich an Dichtung interessierte Jugendliche, aus einem patriotisch gesinnten Elternhaus stammend, seinen Zeitgeist ebenso wenig in Frage stellte, wie die von ihm verehrten Dichter es taten, als sie in der Mobilisierungseuphorie plötzlich nationalistische Töne anschlugen. Und sicher erlebte er es als Schock, als er

erkannte, was mit dem Krieg wirklich ausbrach. Die Nähe des Todes konnte ihm nicht gleichgültig sein, und der „fröhliche“ Krieg, wie Brecht diesen in einem Kriegsbrief einmal ironisch in Anführungszeichen setzte, war ihm schnell verhasst. Aber er konnte ihn nicht ignorieren, auch wenn er, dessen ungeachtet, in den Bergen wanderte oder sich in Mädchen verliebte. So „merkwürdig“ war seine Jugend dann doch nicht. Sterben war für ihn keine Option. Egal für wen, egal zu welchem Preis. Ob als Held, als Ignorant oder als Gegner. Da macht der Krieg schließlich keinen Unterschied.

Kaum eine andere Periode in Brechts Schaffen wird so kontrovers diskutiert wie der Beginn des Ersten Weltkriegs.⁴ Nicht immer ist man bereit, die Widersprüche hinzunehmen.

Ein Interpretationsansatz der radikaleren Art ist der Versuch, alles, was an Brechts frühen Texten heute eher befremdlich klingt, zur Parodie zu erklären. Der junge Brecht bediene sich der chauvinistischen Phrasen seiner Zeit, nicht weil er nicht selbst zu ähnlichen Formulierungen in der Lage gewesen wäre, sondern um das chauvinistische Pathos vorzuführen. Mit dieser „Adaption“ werde der Text zugleich in „ironische Anführungszeichen“ gesetzt.⁵ Schon mit der *Turmwatch* betreibe Brecht ein ironisches Spiel, denn die Parenthese „(wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe)“ stelle alles unter Fiktionsverdacht und damit zugleich die Ernsthaftigkeit des gesamten Textes in Frage. „Warum sollte Brecht sich selbst auf den Weg machen, Eindrücke sammeln und verarbeiten, wenn er diese doch genauso gut am Schreibtisch aus sich selbst heraus [...] erzeugen konnte?“, fragt Jürgen Hillesheim in Bezug auf die geschilderten Beobachtungen in den *Augsburger Kriegsbriefen* und erwägt im Fall der *Turmwatch*, dass Brechts Zeitgenosse Grandinger dem Sog der literarischen Fiktion erlegen sein könnte, wenn er sich zu erinnern glaubt, Brecht sei mit dessen Vater auf dem Perlachturm zur Fliegerspähe gewesen.⁶ Hier wird ein enormer gedanklicher Aufwand betrieben, die Geister der Realität auszutreiben, um Brechts Genie zu beweisen, der von den Ereignissen unberührt in seiner Mansarde sitzt und über alles spottet.

Die Ironie auf die Spitze treibe Brecht schließlich mit der „Satire“⁷ *Der Kaiser*, wenn er mit den beiden Versen „König des Lands / Immanuel Kants“ den geistig eher behäbigen Monarchen in Beziehung zu einem Denker von außergewöhnlicher Intelligenz setzt. Aus heutiger Sicht erscheint einem diese Lesart durchaus nachvollziehbar. Ironie setzt aber eine Gegenhaltung,

1 Vgl. Ronald Speirs, „Kalt oder heiß – nur mit lau! Schwarz oder weiß – nur mit grau!“. *Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writing*. In: *The Brecht Yearbook 31/Das Brecht-Jahrbuch 31. Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller*. Madison, Wis. 2006, S. 53–55.

2 Peter Rühmkorf, *Das Liebes- und das Lehrgedicht. Bertolt Brecht – Gedichte aus dem Nachlass*. In: Peter Rühmkorf, *In meinen Kopf passen viele Widersprüche*. Hrsg. von Susanne Fischer und Stephan Opitz, Göttingen 2012, S. 45–55, hier S. 55.

3 „For a while, his ambition to achieve fame through his writing came together with his patriotic fervor in his

journalistic adventure.“ Parker, a.a.O., S. 61.

4 Vgl. Jürgen Hillesheim, *Die Forschungsdebatte um Brechts früheste Zeitungsbeiträge*. In: „Instinktiv lasse ich hier Abstände“. *Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater*. Würzburg 2011 (*Der neue Brecht*. Bd. 10), S. 195–199.

5 Jürgen Hillesheim, „Ich muss immer dichten“. *Zur Ästhetik des jungen Brecht*. Würzburg 2005, S. 92, 104. Jürgen Hillesheim bezieht sich hier auf Jan Knopf.

6 Ebd., S. 92–95, 104.

7 Vgl. ebd., S. 109; Knopf, *Bertolt Brecht*, a.a.O., S. 29.

also eine entsprechende Gesinnung voraus. Diese spricht Jürgen Hillesheim Brecht jedoch ab, wenn er dem jungen Dichter, freilich zu Recht, eine politische Indifferenz bescheinigt.¹

Nicht zuletzt besteht die Ironie der Ironie in dem eingestandenem Problem, dass Brecht in seinen Texten die Ironie gut verbergen musste, wenn er veröffentlicht werden wollte. Doch hätte ausgerechnet Brecht, mit seinem ausgeprägten Hang zur Selbststilisierung, es sich später nehmen lassen, sein Gelächter darüber zu verbreiten, dass niemand seinen Spott erkannt habe? „Mit der Ironie ist es so eine Sache“, wie Jan Knopf feststellt, „und an ihr sind schon so manche Brecht-Interpreten gescheitert, auch die, die meinen, Brecht habe wenig bis gar nicht gelacht, oder dem jungen Augsburger nicht zutrauen, dass er mit seinen kriegsverherrlichenden Texten, die er in den Organen seiner Heimatstadt publizierte, seine Mitbürger (wie später auch) auf den Arm nahm, sie es aber (bis heute) nicht bemerkten. Pech gehabt.“²

Treibt man die Spekulationen noch um eine kleine unerforschte Spitze weiter, dann verwundert, warum bisher niemand der Fährte nachging, die der Augsburger Zeitungsredakteur Wilhelm Brüstle, stolz darauf, den großen Dichter Bert Brecht einst entdeckt und gefördert zu haben, in seinen Erinnerungen legte:

*In den ersten Jahren des Weltkrieges – es war wohl 1915, und ich war damals Schriftleiter einer Augsburger Lokalzeitung – kam eines Tages ein junger Mittelschüler, etwa aus [der] Sekunda, in mein Redaktionsbüro und brachte mir seine ersten Gedichte. Sie hatten nichts mit dem Krieg zu tun; sie waren von einem gedrängten, mich fast berauschemdem Rhythmus, nicht nur gänzlich frei von allem Konventionellen und Epigonenhaften, sondern sie brachten in ihrer blutvollen inneren Form ganz neue Töne in die deutsche Lyrik [...]*³

Würde man Brüstle ernsthaft folgen, dann stellt sich zwangsläufig die Frage: Wer war eigentlich Berthold Eugen?

Der unbekannte Soldat

Vermutlich liegt Berthold Eugen irgendwo „drunten“ in einem *Soldatengrab*⁴ des Ersten Weltkriegs, „Der Wind geht abends darüber / Und singt eine Melodei“. Wir werden ihn nicht mehr auffinden, so gern wir ihn noch einmal ausgraben möchten. Er hat uns, in durchaus genialer Vorahnung, mit seinem letzten erschienenen Gedicht⁵ indirekt dazu aufgefordert, ihn zwischen all den Toten und Vergessenen des Krieges herauszusuchen, bereits die Vergeblichkeit seines Ansinnens vorwegnehmend mit den resignierenden Worten: „Es ist auch einerlei“.

Der Beitrag erschien erstmals in: „Zwischen den Fronten. Leben und Sterben im Ersten Weltkrieg. Hrsg. vom Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. (AsKI), Andrea Fadani, Ulrike Horstenkamp, Gabriele Weidle, Bonn 2014. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des AsKI e.V.

¹ Vgl. Hillesheim, „Ich muss immer dichten“, a.a.O., S. 75–83.

² Jan Knopf, *Der stinkende Atem der Provinz*. In: *Die Augsburger Zeitung*, 14. August 2014.

³ Wilhelm Brüstle, *Wie ich Bert Brecht entdeckte*. In: *Arbeitskreis Bertolt Brecht. Mitteilungen und Diskussionen*. Nachrichtenbrief 6, Februar 1963, S. 1.

⁴ Das Gedicht *Soldatengrab* erschien am 20. Februar 1916 in der *München-Augsburger Abendzeitung*. HFD, S. 207.

⁵ Es ist das letzte erschienene Gedicht, das Brecht mit „Berthold Eugen“ unterzeichnete.

Іліана Тіман
 Архів Бертольта Брехта, м. Берлін
 (Німеччина)

Фронтові записки: Брехт в Першій світовій війні

В серпні 1915 р. Макс Хоенестер, учень банківської справи в Аугсбурзі, отримує листівку від свого друга Ойгена Брехта з далекого Брегенца. Брехт разом з Фріцом Гейвеєром подорожує. Літо, канікули, мандри, вірші, романтика. Принадність ландшафтів відзначена одразу: «Гарно у гарну днину». Там, у горах юнака переповнюють особливі думки: «Я планую написати цикл віршів під назвою «Свято землі», – сповіщає він товариша і після кількох загальних фраз запитує: «А як поживає твоя муза?» Сам Брехт вже давно нею «хворий». Невиліковно. В щоденнику 1913 р. 15-річний поет констатує свою пристрасть до письма: «Я не можу не писати». Він зачитується сучасною й класичною літературою, поринає в роботу над текстом роману, пише численні вірші й накидає штрихами майбутні п'єси. Абсолютно впевнений, що незабаром здобуде славу й визнання, Брехт надсилає один свій вірш в журнал «Ді Югенд» („Die Jugend“) – безуспішно. Однак його пристрасть від цього не слабне. Спільно з товаришами він засновує у вересні 1913 р. учнівський журнал «Ді Ернте» („Die Ernte“). Фріц Гейвеєр, маючи хист до малювання, стає відповідальним за ілюстрації. Разом з Брехтом вони – редактори журналу. Вже за півроку, навесні 1914 р., виходить друком останній номер, та дружба «Ернте»-команди на цьому не припиняється. Брехт всіляко сприяє збереженню товариських зв'язків і навіть з гір закликає Хоенестера: «До речі, ти надіслав ті два своїх вірша в газету? Сподіваюсь, що так». Вже на цей момент дається взнаки особлива властивість митця, яку він зберігає протягом всього життя: вимогливий до себе й своєї творчості, Брехт вимагає і від найближчого оточення подібного творчого ентузіазму. Ще на ранньому етапі він виявляється надзвичайно прагматичним і цілеспрямованим щодо літературних здобутків: «А що як нам з отриманої виручки податися до Мюнхена?», – звучить його пропозиція, і тут же обіцяє товаришу: «Я теж привезу декілька в Аугсбург!» Недарма ж він сюди приїхав.

Перші літературні лаври на той час вже здобуті. В аугсбурзькій щоденній газеті щойно побачила світ його патріотична новела «Подячний моле-

бень» („Dankgottesdienst“). Адже в Європі вирує війна. Вже рік. Але про це на карті ні сліду. Як-не-як, літні канікули в аугсбурзькій гімназії.

Благословенна година

За рік до цього, як раз посеред шкільних канікул 1914 р., над Німеччиною, за офіційною версією, нависла загроза з боку європейських сусідів. Як наслідок, кайзер Вільгельм II з метою захисту своєї держави оголосив війну сусіднім країнам, що призвело до загального запалу й піднесення небувалих масштабів. Вільгельм не визнавав більше жодних партій, а ті в один голос підтримали політику кайзера. Хвиля мобілізаційної ейфорії захлеснула Німеччину. Всі, хто мав голос, поривалися до слова; всі, хто, мав ноги, записувалися на фронт. Пафосні рядки народжувалися в головах палких вірнопідданих – у цьому творчому натхненні майстра від дилетанта годі було відрізнити.

Встань й поглянь,
 як клятий скіф землю Канта обступив!
 Нечисть, буча, крик лячний –
 Наступає люд степний.
 Суне погань в нашу хату –
 Геть женить її закладу!

Це слова улюбленого театрального критика Брехта Альфреда Керра, написані ним в перші дні війни. І він не єдиний в країні поетів та мислителів, хто був охоплений войовничим настроєм: масова творчість, просякнута переможним духом, не знала меж. Сповнені натхнення митці навіть не замислювалися про майбутні нещадні баталії, що потребують військової техніки й людських ресурсів, про позиційну війну на виснаження, про газову атаку й мільйони загиблих. Вони неустанно демонстрували своє переконання в необхідності справедливої оборонної війни, яка в ім'я кайзера та всього народу має швидко закінчитися перемогою. Бо з усіма ними Бог. Хто в ці дні думав інакше, тримався осторонь, не насмілюючись виказувати своєї позиції. Для решти ж тепер з'явилася нагода позмагатися один з одним в патріотизмі. За

свідченнями літературного критика Юліуса Баба, в такому патріотичному піднесенні було створено півтора мільйона віршів, щонайменше сто тисяч з яких було опубліковано в пресі у перші два місяці. Гімназист Ойген Брехт, який дав про себе знати на сторінках заснованого ним журналу «Ді Ерн-те», був одним з тих, хто принагідно скористався сприятливим для творчості часом. Наступні кілька тижнів він не полишав пера. Але спершу йому потрібно було подолати вершину аугсбурзької башти Перлахтурм, щоб заявити про себе в літературній царині виходом в світ «Вартової башти» („Die Turmwacht“) в періодичному виданні, що мало один з найбільших накладів у місті.

На вершині башти

Звіт реальної гімназії за 1914/15 навчальний рік містив дані про військову службу гімназистів, «збиральні роботи» на селі, а також відомості про «патрульно-дозорну службу», мета якої було відстеження ворожих літаків. Вже за два дні до появи «Вартової башти» в «Аугсбурзьких останніх новинах» („Augsburger Neueste Nachrichten“) від 8 серпня 1914 р. в газеті з'явилося повідомлення про «появу ворожих літаків», що стало приводом до введення застережних заходів, а саме «оснащеної оптичними приладами патрульно-дозорної служби з метою ведення спостереження за повітряним простором; у разі відстеження літака вартовий мав негайно повідомити про небезпеку». З технічної точки зору це був на той період абсолютно безпідставний алармизм, метою якого, очевидно, було піднести на ще вищий ступінь загальну ейфорію – і хай для цього варто лише залізти на аугсбурзьку Перлахтурм. Однокласник Брехта Йоганн Грандінгер пригадує, як в перші дні війни його батько разом з Брехтом патрулювали на вежі. «Але ворожі літаки наблизилися тоді максимум до Фрайбурга».

Що було писати у ті воєнні дні в Аугсбурзі, коли нічого не відбувалося, і коли так не хотілося змарнувати можливість друкуватися? Повернувшись з вежі, Брехт, попри скромні результати чатування, продемонстрував неабияку міць художньої уяви своїм першим друкованим твором.

Сходження на башту починається на зразок «страшної казки» рівно опівночі, і «хмари похмури» місяць заступили – автор, намагаючись бути оригінальним і водночас демонструючи свою начитаність, «запозичив» цей пасаж «з одного роману». Два «нічних мрійника», дві закутані в одежі постаті, яких «можна було б прийняти за шпигунів», з'являються на оповитій темрявою ночі сцені. Війна ще далеко, вона десь там за Фрайбургом, автору поки ще бракує сили уяви, аби збагнути всю серйозність становища. «Тиха блакитна ніч», озорена м'яким світлом, створює належну атмосферу. З башти видніються «гострі фронти, немов руки, складені у молитві», тільки від літаків на небі ані сліду. Та їх ніхто і не чекає. З вокзалу чути «ешелон з солдатами, що рушають в ніч» «кудиись у невідоме, щоб, можливо, ніколи не повернутися» – не без

схильності до мелодраматизму продовжує автор.

Так реальність стає проектною дошкою, і поступово викристалізовується ідея, яку Брехт, надиханий Герхардом Гауптманом, в листопаді 1914 р. у листі до Каспара Неера сформулює як літературну програму: «Природна істина та ідеалізм в сумі дають мистецтво». Тут відчутний, окрім того, очевидний вплив ще одного улюбленого з дитинства письменника – Карла Мая. Адже «Вартова башта» – це не стільки репортаж, скільки літературна спроба молодого амбітного автора зобразити малоцікаве й одноманітне нічне чатування як захоплюючу пригоду.

В кінці звучить заклик аугсбурзького учня середньої школи Бертольда Ойгена до молоді наслідувати його прикладу і своїм посильним внеском «сприяти загальній справі захисту нашої любові Вітчизни». Повернувшись з вежі, Брехт цілковито впорався з своїм першим дорученням – хай і без ворожих реактивників у небі. І наступні завдання не заставили себе довго чекати.

Новини з фронту

Створені Брехтом в перші два місяці війни «Аугсбурзькі листи з війни» для «Вечірньої газети Мюнхена і Аугсбурга» („München-Augsburger Abendzeitung“) виявилися ідеальною формою вираження особливої місії митця, впевненість у якій пробудилося в ньому досить рано. Брехт охоче демонструє своє переконання у величчї національного завдання. Як і погоджується із закликом «необхідної оборони» у вихорі нав'язаної війни, якої Німеччина аж ніяк не хотіла, тим паче кайзер. Переважна більшість німецьких письменників поділяє таку позицію й оспівує самозречення в ім'я нації, на яку кожен має піти у разі необхідності. Згодом Альфред Керр пояснить свій військовий ентузіазм словами: «Це була моя перша світова війна».

Для Брехта це була не лише перша війна, а й перша можливість заявити про себе як письменника. Необхідно було скористатися цією нагодою повною мірою, а тому заданий тон відповідав настроям й очікуванням часу.

Брехт добре знався на здобутках сучасних йому майстрів пера, і вони ставали джерелом його власного творчого натхнення. Чимало з його риторичних ефектів запозичені з промов пастора Детцера в францисканській церкві (Barfüßerkirche), в яких звучало відверте підбурювання до війни.

Незабаром війна дісталася й Аугсбурга. Вона прилетіла не на крилах ворожих літаків, а втілася в подібні перших військовопоранених, що верталися додому. Ще квіти у волоссі на прощання – тепер вони розвіюються, віщуючи смерть й страждання. Брехт усвідомлює це не без жаху і звертається до громади зі словами: «– усіх їх дуже шкода. Страшений жах охоплює, коли дивишся на скалічені тіла цих молодих людей [...] В одного немає ніг. Це видно по простирадлі, яке рівно лежить під ним на ліжку. У другого відтята рука. Третій, блідий як небіжчик, лежить і дивиться

скляними очима в небо». Брехт однаковою мірою співчуває і французьким полоненим, які прибувають до Аугсбурга. Ці перші звістки про втрати були першими провісниками біди. Вже в «Листах з війни» виразилося на повну силу «щире співчуття до біди інших людей» – «виняткова своєрідність його вдачі», – згадує однокласник Брехта Макс Кноблах. Юний поет виявився уважним й розсудливим спостерігачем. Він завжди співчував жертвам війни, водночас славлячи їх відвагу й закликаючи свого читача: «Давайте покажемо, що ми усвідомлюємо їхню жертву і щиро дякуємо їм!».

Брехт чутливий до настроїв та вагань середовища, в якому живе. Перші успіхи на фронті окриляють його, душевне піднесення і, разом з тим, полегшення виливаються у натхненні рядки:

Штурм людський здійснюється могутній:
Перемога! Перемога! – чути звідусіль
Так, наче небо підкорити прагне.
Неділя переможна!

Попри патріотичну піднесеність, Брехт з самого початку відчуває смертельну небезпеку війни, яка для кожного юнака, і для нього також, становить реальну загрозу. Вчителі та учні записувалися добровольцями на фронт. Але Брехт ще надто юний, щоб його взяли. До того ж йому бракує того екстазу й пристрасного самозабуття, з яким добровольці йшли на фронт. Навіть в дитячих іграх на міському валу він був радше стратегом, а фізичні протиборства й бійки залишав іншим. Боязкий від природи щодо будь-яких силових змагань, він демонстрував неабиякі відчайдушність та запал у літературній царині. В його творах не знайдеш військової романтики чи ненависної агресії, як це має місце в текстах інших митців (вірш А. Керра, цитований вище, один з прикладів тому). Брехт не впадає в ірраціональне поклоніння війні, його тон більш ніж стриманий. Він бачить, які нещастя й злигодні приносить війна у сім'ї, відбираючи у них батьків-годувальників. Знову і знову Брехт закликає робити благодійні внески до фонду соціальної допомоги жертвам війни, для якого він разом з Гейвеєром виготовляють листівки. «Я переконаний, що кожен, хто, скажімо, з півтисячі марок віддає 20 марок на місяць, є негідником та егоїстом». Тут дається взнаки почуття справедливості Брехта – доволі рано розвинена властивість митця, яка позначиться також і на його подальших поглядах та міркуваннях. Втім, на той період Брехт робить висновок зі своїх спостережень цілком в дусі свого часу: «Великі перемоги вимагають великих жертв».

Велич часу і особистості

За рік до цих подій у вільній доповіді на уроці німецької Брехт висловився проти розпусного життя німецьких монархів й пригноблення ними народу. Це дуже розсердило вчителя, який жалкував, що поставив впертому учневі «чотири» замість

«шести». Водночас юнак боготворив Наполеона і Фрідріха Великого – харизматичних стратегів, чий достоїнства, такі як залізна дисципліна та абсолютна відданість справі заслуговують безмежного захоплення.

Брехт захоплювався величчю титанів, величчю свого часу, і власною величчю він перейнявся досить рано. У своєму щоденнику п'ятнадцятирічний Брехт залюбки занотовує фразу дружини крамаря Гертруди Ві: «У мене таке відчуття, Ойгене, що Ви колись станете гордістю нашого народу». Цілком зрозуміло, що і велич кайзера, враховуючи героїзм поставленого ним завдання, юнак приймає з усією серйозністю. В «Нотатках про наш час» („Notizen über unsere Zeit“) він відзначає, з якою однастайністю німецький народ раптом підтримав свого кайзера – миролюбного монарха, який «не хотів війни» і з якого тривалий час «сміялися й глузували» за його тривалу мирну політику. «І враз всі усвідомили його велич». Віра німців в авторитет кайзера в кінці XIX – на початку XX ст. була, справді, безпрецедентною, а з початком війни цей запал сягнув свого апогею. Перший «день народження війни» кайзера у січні 1915 р. став жаданою нагодою належним чином вшанувати Вільгельма II. І юний Брехт не прогав слушного моменту:

Кайзер
Силует

Вірний. Незламний. Гордий. Прямий.
Король непохитний
Канта землі
Меч підійняв за найбільший з скарбів –
Злагоду й мир. Наперекір усім і вся
Він землю рідну боронив. –
І важко ношу свою ніс.

Коли ж над людством нависла небезпека,
Він позвав
На війну свій стоїчний народ.
І меч дзвінкий, освячений на вівтарі,
Схрестився у бою. У тій війні постала Велич –
Він важко ношу свою ніс.

Вже підзаголовок вірша «Силует» виражає авторську інтенцію: для Брехта не стільки важлива особа кайзера, скільки його постать, те, як сприймає його німецький народ. Це досягається завдяки принципу «силуету», так би мовити, «контурного зображення» – улюбленого в XVIII ст. художнього прийому представлення видатних особистостей.

Слово за словом, рядок за рядком поет буде із еліпсів та барвистих атрибутів монумент історичної величі для німецького кайзера. Сучасному читачеві може здатися гротескним поєднання в одному контексті Вільгельма II та Іманнуїла Канта. Але навіть не беручи до уваги інших авторів, у текстах яких словосполучення «земля Канта» є доволі вживаним образом, таке поєднання у Брехта не є випадковим, адже це відповідало «уявленню

німців про себе як культурну націю», яку має за обов'язок захистити кайзер германської імперії від жорстоких варварів.

Кайзер постає солдатом миру. Він самотужки несе увесь гніт лихої години. Вся складність і пекельний тягар відповідальності відображається в уривчастому ритмі вірша. Єдність форми та змісту, якої прагне молодий автор, є очевидною. Брехт не співає «повітряну», пустопорожню хвалебну оду, а зводить справжній пам'ятник, чия монументальна тінь височіє над «величчю часу».

Цим віршем Брехт сягає апогею своєї патріотичної творчості. Тепер його чекає загальне визнання – поет знає це напевне. Родина пишається ним, адже він зумів схопити історичний момент. За свідченням брата Вальтера, через таку високу оцінку, яку дали «вельми поважні газети» його творчості, Брехт зрозумів, що не помилився у виборі свого покликання.

Втім, не все, що з'являлося на сторінках аугсбурзької преси в ті тижні та місяці, твердо й непохитно відображало патріотизм часу.

Тріщини у фасаді

Вже в листопаді 1914 р. побачила світ «Сучасна легенда» („Moderne Legende“) – вірш, в якому тверезо констатуються наслідки війни. Брехт зображує реакцію на повідомлення про кінець бою. «Прокльони» переможених й «торжество» переможців. «Пізно вночі» звістка про «мертвих, що лишилися на полі бою – —». По обидва боки фронту раптом однаковінька картина: «Тільки плачуть матері / Тут і там». Водночас Брехт стає, як того і очікує сьогодинішній читач, неупередженим спостерігачем, аналітиком. У вище згаданому листі Брехт звертається до Каспара Неєра з проханням створити ілюстрації до вірша і подає таку схему:

Представлені суперечності тут же знімаються в несподіваний спосіб. Вже в цьому ранньому вірші можна розпізнати стратегію, якою Брехт згодом часто послуговуватиметься: чим нейтральніше говоритимеш про щось вкрай напружене, тим потужнішим буде вплив на реципієнта.

Якщо в «Сучасній легенді» поет безпристрасно споглядає біду й страждання, то у віршах на зразок «Страсної п'ятниці» („Karfreitag“) за допомогою перенасичення релігійними кліше автор намагається увиразнити сутність болю і смерті. Божественного саява достатньо, щоб перетворити втомлених війною героїв у «затятих воїнів», які здивовані, що «є на світі те, за що життя віддати варт». Водночас у «Прапороносці» („Der Fähnrich“) ані натяку на присутність Бога. «– Мамо... Мамо, я більше не можу...–», – виводить солдат «тремтливими літерами» слова своїй матері. У тіні привида смерті, «моторошно, відчужено й далеко» він чує «стукіт лопат могильних, що друзів його мертвих в ями загібають». І в той час як мати за три дні над листом сльози проливає, її син «з жертвним полум'ям в очах» кидається в черговий бій, щоб

«у п'яному шаленстві» ще «п'ять ворогів» здолати, після чого з «несамовитими, сповненими жаху очима, скрикнувши» повалитися на землю. Очевидно, що редактори газет інтерпретували шаленство прапороносця як геройство, інакше навряд чи цей вірш вийшов би друком. Ще один приклад – вірш «Солдат з Циндао» („Der Tsingtausoldat“), в якому герой у розпачі кидається в обійми смерті. У цій поезії Брехтові вдалося зобразити жажіття війни у поєднанні з промовистою й безнадійною картиною божевілля. Війна постає в його віршах як безглузда різанина. Ейфорія розвіялася. Навіть весна в однойменному вірші („Frühling“) «погрожує з садів і цвіту брязкотом рушниць», тоді як Брехт в останньому націоналістичному пориві тягне «орало німецькою твердою рукою» «бельгійським полем» та «з цвинтарів копає собі акри пшениці».

Кількість брехтівських публікацій за рік значно зменшилася. Прикрі сумніви щодо війни ставали дедалі відчутнішими, проте його погляд ще не міг сягнути за межі фасаду. Тоді, нарешті, почалися літні канікули в аугсбурзькій гімназії.

Заратустра на Боденському озері

«Здіймайся вище хмар, серце моє, в цю дивовижну пору! ...і так далі!», – мрійливо, «одного спекотного дня на човні» пише Брехт 26 серпня 1915 р. наступну листівку з далекого Брегенца Максу Хоенестеру з Ліндау, що на Боденському озері. Вночі він гуляє узбережжям «(забороненими шляхами)». Аугсбург далеко. Ще далі, десь там за горизонтом вирує війна, від якої ані сліду на карті Брехта. Згадуючи про «ваш бідний Аугсбург», – так пише Брехт другові, – він позирає з човна «у високе небо», подумки здійснюється «над звивистими вуличками» у блакитну височінь: «і дурнуваті мавпячі пики здивовано витріщаються вгору, а я лечу над ними в небі, мов на величезній небесній каруселі!...!» З томиком Ніцше у дорожньому мішку він ширяє над «натовпом посередності», окрилений Заратустрою, відчуваючи нестримне бажання створити «свободу» «для нових звершень».

«Я повелитель свого серця»

Йшов другий рік війни. Повернувшись з канікул, Брехт не без сарказму констатує, що «Табір Валленштайна» Фрідріха Шиллера, зважаючи на виснажливу світову війну, радше нагадує «пивну ідилію в наметах».

В червні 1916 р. він навіть зробив спробу бунту. Знаменита фраза Горация „Dulce et decorum est pro patria mori“ («Солодко й почесно вмерти за Батьківщину») була запропонована в реальній гімназії як тема для твору. Проте Брехт, на той час вже у призовному віці, аж ніяк не готовий був загинути «смертю хоробрих» за державу й кайзера. Без зайвої скромності він розцінив цей вислів як «тенденційну пропаганду». «Прощатися з життям завжди нелегко, будь то в ліжку чи на полі бою, а особливо молодим людям у розквіті сил», – за-

певняє юнак і підсумовує: «Тільки телепні можуть своїми пихатими балачками зайти так далеко, щоб говорити про легкий стрибок через темні ворота [...]» Вчителі лютують: Брехт, й раніше скептично налаштований щодо авторитетів, тепер не побоявся піти на відкриту конфронтацію. Гімназист мало не вилетів зі школи. «Ми дивувалися тоді його хоробрості», – згадує однокласник Брехта Людвіг Відерман. «Але, з іншого боку, ми не розуміли, що могло підштовхнути його написати таке». У той час як його однокласники все ще йшли добровольцями на фронт, Брехт вже давно збагнув все безглуздя війни.

На сторінках щоденника, зокрема від 21 жовтня 1916, даються взнаки авторське усвідомлення власного «Я», а також його прагнення до істини: «Я хочу знову працювати, головою, руками, стати багатим, впливовим, [...] Я вмю писати, можу писати п'єси, навіть краще за Хеббеля, шаленіші, ніж у Ведекінда». Хто міг йому суперечити? «Штурм все ще вирує, та я не піддамся. Я – повелитель свого серця».

У червні 1917 р. Брехт достроково складає іспити на атестат зрілості, записується в допоміжну військову службу, і з жовтня 1917 р. вивчає медицину в Мюнхені. Оскільки війна потребувала санітарів й лікарів, медичний університет давав можливість певний час ухилитися від призову за мобілізацією.

Тим часом потреба в воєнній ліриці у пресі помітно меншала, та й сам Брехт більше не збирався поетично надихати націоналістичні пориви й настрої. Ліпше він бродитиме з гітарою в руках вуличками міста й співатиме пісні. У липні 1916 р. виходить в світ «Пісня залізничників з Форт-Дональда» («Lied der Eisenbahntruppe vom Fort Donald»). Вірш, що піднімає тему беззмістовності людських діянь перед лицем нищівних сил природи, вирізняється новою, дещо шорсткою риторикою, яка згодом стане складовою художнього стилю автора «Ваала» й «Домашніх проповідей». Вперше і віднині поет підписує свої тексти не «Бертольд Ойген», а ім'ям, яке дуже скоро зробить його знаменитим, – Берт Брехт.

Легенда без кінця

Під кінець війни Брехт пише один з найпотужніших віршів – «Легенду про мертвого солдата» («Legende vom toten Soldaten»). Саме «легенда» у 1923 р. стає приводом для націонал-соціалістів внести її автора в «чорний список» «небажаних осіб» та слугує підставою у 1935 р. для позбавлення Брехта громадянства. Цей вірш відкриває сторінку найвизначніших здобутків автора у царині літератури і водночас стає кінцевим пунктом його еволюції до радикального пацифізму.

«Легенда» – це гірка сатира на війну й патріотизм того часу. Солдата, вже полеглого смертю хоробрих, викопують з могили «священними лопатами», – адже війна ще не скінчилася! – медична комісія робить висновок про його «придатність до військової служби», і померлого відряджають

назад на фронт. Напоєний шнапсом, у супроводі молодиці й панотця з кадилом та під урочисте «тру-ля-ля» плететься солдат, наче «п'яний орангутанг», назад на передову, щоб ще раз загинути смертю героя.

З самого початку задумана для співу, «Легенда», у складі якої 19 віршованих стовпчиків, звучить як нескінченна літургія, яка ніби навмисно грає на нервах слухача. На противагу відчужено покірному, мертвому солдату, який байдужий до всього, що з ним коїться, слухач і декламатор з кожним рядком все дужче підбурюються до рішучого протесту проти цієї круговерті божевілля.

До багатьох своїх ранніх поезій Брехт придумував мелодії і сам співав їх, мов псалми, під гітару. Його своєрідний спів ще більш посилював і без того потужний ефект поезії. Брехтівський природжений потяг до раціонального, аналітичного споглядання світу переплітався з чуттєвими компонентами, що виражалося в жестовому характері його мовлення та в яскраво вираженій музичності. Театральний критик Герберт Іерінг засвідчував в «Барабанах вночі» – п'єсі, в якій «Легенда» з'являється вперше у 1922 р. під назвою «Балада про мертвого солдата» – «надзвичайну образність мови. Цю мову відчуваєш на язичці, піднебінні, у вухах, у хребті. [...] Вона брутально чуттєва й меланхолійно ніжна. В ній підлість і непомірна жалоба. Безжальний жарт і тужлива лірика.»

Війна скінчилася, і Берт Брехт зійшов на літературний Олімп.

«Такого в Аугсбурзі не було»

Коли юний Берт Брехт мав отримувати премію Кляста за антивоєнну драму «Барабани вночі», Г. Іерінг просить в жовтні 1922 (імовірно, в рамках надання премії) про деякі біографічні відомості про лауреата. Для Брехта це стало бажаною нагодою для подальшої стилізації власного образу:

Я побачив світ Божий у 1898 році. Мої батьки родом з Шварцвальду. Чотири роки я пронуdivся в народній школі. За час 9-річного «законсервованого» перебування в аугсбурзькій реальній гімназії мені не вдалося істотно вплинути на вчителів. Вони ж невпинно сприяли зростанню в мені прагнення до вільного дозвілля й незалежності. В університеті я вивчав медицину й гру на гітарі. Ще в гімназійні роки я пережив серцевий шок від будь-яких занять спортом, але натомість відкрив для себе таємниці метафізики. Під час революції, будучи студентом-медиком, я працював в госпіталі. Потім я написав декілька театральних п'єс, і навесні цього року потрапив до Шаріте через виснаження недоїданням. Арнольд Броннен зі своїми прибутками прикажчика був не в змозі належним чином підтримати мене. Проживши на світі 24 роки, я дещо схуд.

Про «світову катастрофу ХХ століття» чотири роки по тому залишиться лише блідий натяк в

контексті згадування про революцію. «Серцевий шок» автор переніс усього тільки через спортивне загартування. Перша світова? В Аугсбурзі? Це було не єдиним в Аугсбурзі, чого Брехт не пригадає. Згодом, коли його запитують про духовні й літературні течії початку ХХ ст., які вплинули на його становлення як митця, Брехт відповів: «Такого в Аугсбурзі не було.»

Можливо, Брехт вже здогадувався, що і він сам, знаменитий син свого міста, тривалий час не вписуватиметься в ідеологічну картину Аугсбурга, і тільки із закінченням холодної війни його величана постать знову з'явиться у різних куточках аугсбурзьких вулиць як туристична принада і місцева гордість. Навіть зі своїми найближчими друзями й товаришами по перу Брехт не згадував про Аугсбург. Це дало Гансу Айслеру підстави думати, що в Брехта були дуже «дивні юнацькі роки». Брехтівська невгамовна пристрасть до «самостилізації» вельми майстерно й вишукано лишила на цьому місці лакуну, що обтяжує справу дослідників у відтворенні чітких контурів, а з іншого боку, дає вільний простір для інтерпретацій.

Брехтівський силует

Зараз, коли минуло століття, з висоти сучасності доволі непросто збагнути мобілізаційну ейфорію, що охопила Європу в серпні 1914 р. Так само дивує твердження, ніби геніальний і розсудливий поет Брехт, яким ми його собі сьогодні уявляємо, піддався цим загальним настроям.

Вже у 1960-тих рр. літературознавець Райнхольд Грімм сформулював гіпотезу: чи не могло так статися, що Брехт сам «майстерно й з розрахунком розпалив» вогонь ейфорії в перші воєнні дні, з єдиною метою – потрапити на сторінки газет? Як доказ «скороспілості» брехтівської свідомості Грімм наводить тексти, опубліковані в журналі «Ді Ернте». В них, на думку вченого, панує гетерогенне сусідство «традиції й зухвалості», а «банальність та екстраординарність» стали прикметними для напрочуд ерудованого й дуже талановитого молодого автора. Початок війни став для Брехта можливістю публікуватися. І він скористався нею повною мірою, пишучи те, що від нього очікували. Він навіть не погребував «писаниною» на зразок «Нотаток про наш час», аби здивувати свого замовника. Цій гіпотезі можна вірити або ні, проте, як свідчить Грімм, «є чимало аргументів, які її підтверджують».

Це навряд чи можна заперечити. Зрештою, юний поет був «творчозалежним», а це, як відомо, «не лікується». І, як всі хворі, він готовий був йти на компроміси, аби задовольнити свою жагу. В подальшому митець також не гордував підлаштуватися під певні вимоги, адже насамперед – хай там як – він переслідував свої власні інтереси.

Вирішальним критерієм, у будь-якому разі, була споживча цінність. Брехт з гідністю керувався ним, зокрема, коли за один свій вірш отримав в нагороду автомобіль «Штайр».

Художник Георг Грос згадує в одному листі про свого друга Брехта: «[...] він мав хист прилаштувати свої таланти і їх продавати. Наприклад він вмів те, що не вміли інші письменники, – строчити на замовлення [...]» Якщо, справді, припустити, що брехтівська рання творчість – ніщо інше, як опортуністичні тексти і твори на замовлення, то вони все ж більшою мірою засвідчують авторський «колосальний діапазон стилістичних засобів, форм та риторики», ніж його особисте ставлення до Першої світової війни. Отже, йдеться про умисну махінацію, про майстерну удаваність? Навіщо писати те, що суперечить власним переконанням? Приміром, щоденник Брехта з його пробами пера містить патріотично забарвлені тексти, створені без будь-яких мотивів ззовні.

Рональд Спірс пояснює патріотичне захоплення молодого поета його інтересом до видатних історичних зрушень, що зумовлюють історичний розвиток й виправдовують будь-яку жертву в ім'я загальної справи. За словами науковця, брехтівське уявлення про жертвну смерть співзвучне з меланхолійним й мелодраматичним устроєм життя. Занепокоєний думками про тлінність й минулість, поет намагається віднайти сенс життя в творчості. В щоденнику 1913 р. він знову нарікає на самотність й нудьгу, що гнітять його душу. Хвилювання через здоров'я батьків, власні серцеві недуги ще дужче пригнічують його. Відповіддю на виклики життя, на думку Спірса, стає шалена енергійність, втілена в літературній творчості. З початком війни для Брехта несподівано з'явилася можливість вирватися з ізоляції власного уявного світу й поринути в реальну дійсність, в конкретний історичний момент.

Все, що в особистості юного автора натепер здається несумісним й взаємовиключним, в подальшому викристалізується до сукупності суперечностей, що визначатимуть його природу митця. Це був так званий «тест на міцність», який треба було пройти.

Брехт, безперечно, хотів друкуватися. Преса стала для нього жаданим експериментальним майданчиком. Засоби інформації відповідали його потребі до трансляційності, можливості передачі власного слова, а тому у важливий історичний момент він заговорив на повний голос. Так поєдналися «в журналістській авантюрі його честолюбність з патріотичним натхненням».

Брехт експериментував не лише з літературними формами. Працюючи на текстом, він з рівноцінною художньою переконливістю поринав то у роль націоналістичного характеру, то у роль простої жертви війни. Так, він створюватиме й опортуністичні твори на догоду редакторам газет, але, звісно, ці тексти не завжди відповідали його власним переконанням. Неважко уявити собі талановитого юнака, вихованого в патріотичному дусі, який так само, як і багато інших майстрів слова, не ставив під сумнів непогрішимість «духу часу» і так само у вирі мобілізаційної ейфорії перейнявся

націоналістичним настроєм епохи. І можна собі уявити той шок прозріння, який переніс Брехт з поступовим усвідомленням істинних діянь війни. Подих смерті автор сприймає не без жаху, а «весела» війна, як він іронічно і в лапках називає її в одному із воєнних листів, стає ненависною йому. Але він не міг її ігнорувати, навіть коли він, усупереч всьому, мандрував горами та закохувався у дівчат. Його юнацькі роки були не такими ж «дивними». Смерть не була для нього альтернативою – байдуже, в ім'я кого чи чого ця смерть. Героя, противника чи того, кого «хата скраю» – смерть всіх зрівняє.

Мабуть жоден період брехтівською творчості не викликає таких суперечливих дискусій, як період Першої світової війни. Адже не завжди можна миритися з очевидними суперечностями.

Інтерпретації радикального напрямку намагаються все, що в брехтівських ранніх текстах звучить парадоксально, назвати пародійністю. Відтак, шовіністичні настрої поета означають не більше, ніж намагання автора відтворити шовіністичний пафос, а відповідна «адаптація» береться в «іронічні лапки». Вже починаючи з «Вартової башти» Брехт послуговується іронічною грою, оскільки вставна конструкція («це я запозичив з одного роману») вказує на фіктивність, несправжність того, про що йдеться, вона ж позбавляє серйозності звучання увесь твір. «Навіщо було Брехту самому йти кудись, збирати враження і обробляти їх, якщо він з таким же успіхом міг все це вигадати за письмовим столом?», – звучить запитання Юргена Хіллесхайма щодо описаних спостережень в «Аугсбурзьких воєнних листах». Дослідник допускає, що сучасник Брехта Й. Грандінгер також міг піддатися хвилі фікціональності, свідчачи, що нібито Брехт і його батько ходили на вежу на патрульну службу. Тут потрібно залучити немалий арсенал фантазії, щоб прогнати всі духи реальності й довести геній Брехта, який, байдужий до подій, сидить в своїй мансарді і над усім посміюється.

Продовжуючи таку лінію інтерпретації, в «сатири» «Кайзер» слід вбачати вершину авторської іронії. Зокрема, рядки «Король.../ Канта землі», за цією версією, можна розуміти як пряме протиставлення духовно й розумово доволі обмеженого монарха і мислителя гігантської інтелектуальної потужності. З висоти сьогодення така інтерпретація видається цілком слушною. Проте іронія, як відомо, передбачає певну опозицію, а отже, наявність відповідних переконань, які за свідченням Юргена Хіллесхайма, були відсутні у молодого політично індиферентного автора.

Не в останню чергу іронія іронії полягає в тій проблемі, що Брехт змушений був її ретельно приховувати в своїх текстах, якщо хотів друкуватися. Але чи справді Брехт, з його відомою пристрастю до «самостилізації», поширив би свій сміх до таких меж, що його іронію ніхто не впізнавав? «Щодо брехтівської іронії, то тут все не так просто», – зауважує Ян Кнопф, – «Об неї вже чимало списів

інтерпретаторів поламано, серед них і таких, хто вважає, ніби Брехт мало чи, взагалі, не сміявся, або не вірять, що юний поет міг водити за носа все місто (і водить досі) своїми хвалебними одами війні, які він успішно публікував в місцевій пресі. Не влучили».

Наостанок можна торкнутися ще однієї недослідженої ділянки брехтівської творчості. Наприклад, викликає подив те, що досі ніхто з дослідників не підхопив думку аугсбурзького редактора газети Вільгельма Брюстле, який, гордий тим, що свого часу «відкрив» світові Брехта і всіляко сприяв його розвитку, згадував:

В перші роки світової війни – здається, це було у 1915, і я був на той час редактором однієї аугсбурзької газети – одного дня прийшов до мене в редакційне бюро підліток – учень шостого чи сьомого класу, приблизно – і приніс свої перші вірші. Вони були не про війну. Ці вірші одразу заповнили мене своїм напористим, вольовим ритмом. В них не було нічого традиційного й епігонського – своєю повноцінною внутрішньою формою від них повіяло свіжим вітром в царину німецької лірики [...]

Якщо вірити Брюстле, то мимоволі напрошується питання: Хто ж був такий Бертольд Ойген?

Невідомий солдат

Імовірно, лежить десь Бертольд Ойген «похований» в «солдатській могилі» Першої світової війни, «Вечірній вітер там гуляє / Співає пісню колискову». Ми не зможемо знайти його могили, як би не хотіли його відкопати. Своїм останнім опублікованим віршем він, у геніальному передчутті, ніби закликає нас знайти його з-поміж мертвих і забутих на війні, але тут же ніби усвідомлює марність таких спроб і зневірено промовляє: «Це зовсім неважливо».

Стаття публікується з люб'язного дозволу Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. (AsKI). Першодрук статті в: „Zwischen den Fronten. Leben und Sterben im Ersten Weltkrieg. Hrsg. vom Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. (AsKI), Andrea Fadani, Ulrike Horstenkamp, Gabriele Weidle, Bonn 2014.

З німецької переклала Лариса Федоренко

асп. Авраменко П. М.
Житомирський державний університет імені Івана Франка
(Україна)

Драматургія: до питання термінології

Згідно домінуючої в літературознавстві концепції «драматургія» і «драма» - поняття не просто синонімічні. Вони – терміни, якщо можна так сказати, дублери. І тому часто-густо у фундаментальних енциклопедичних виданнях статті «Драматургія» супроводжуються лаконічним: «Див. Драма».

Щоправда автори енциклопедичних статей, немов би відчуючи якусь неточність у такому: «Див. Драма», все-таки вдаються до певних уточнень, які не стільки прояснюють проблему, скільки ще більше заплутують її. Так, ніхто з дослідників не заперечує, що драматургія так чи інакше асоціюється із сценічним втіленням літературного твору, але пояснення настільки варіативні, що термін набуває такого багатозначного трактування, при якому його можна застосувати як до літературних творів, так і до наукових досліджень, і до сценічного мистецтва.

Така традиція була закладена віддавна. Ще Брокгауз і Ефрон вважали, що «Драматургія» - окрім усього іншого, ще й «теорія драми і взагалі сценічне мистецтво», а Українська радянська енциклопедія (1961 г.) стверджувала: «Драматургія – 1) теорія мистецтва, що вивчає принципи та способи побудови драматичних творів. 2) Драматична література певного періоду чи народу або сукупність драматичних творів якогось письменника».

Щоправда, у 1979 році з'явилося суттєве уточнення. «Драматургія – 1) Драматична література певної доби чи країни, а також сукупність драматичних творів певного письменника. 2) Теорія побудови драматичних творів. 3) Сюжетно-образна концепція театральної вистави або сценарію, що її визначають режисери.».

Але лишилася ота невизначеність, яка розмиває смислове наповнення терміну, робить його аморфним і практично неможливим для наукової дискусії: кожен може апелювати до тієї частини визначення, яка йому здається більш вірогідною. На такий стан трактування терміну «драматургія» звернув увагу О.Чирков, який і запропонував власну концепцію розгляду цього питання. До цієї роботи ми ще повернемося дещо далі, а поки що

зазначимо: Коли термін має багато варіантів трактування, він перестає бути дієвим. Точніше, він перестає бути терміном. І об'єктивно підтверджує такий висновок Театральна енциклопедія, яка, наслідуючи традиції вітчизняного вже мистецтвознавства, наголошує: «Драматургія – рід літературних творів, призначених для виконання на сцені(див. Драма)»

Тому-то незаперечним є одне: існує нагальна потреба визначитись із змістовним наповненням термінів «драматургія» і «драма», оскільки за багатовікову історію вжитку цих термінів вони набули такого змістовного розширення, що первинний сенс їх загубився у нетрях століть і в стосах досліджень. Тому-то і виникають, як на наш погляд, правомісні питання: 1) драматичний твір має створюватися лише за законами суто літературними, чи й законами сценічними? 2) яким інструментарієм слід користуватися для аналізу таких специфічних творів? Суто літературознавчим, чи театрознавчим? І в яких стосунках вони знаходяться один по відношенню до іншого? 3) і взагалі, якщо драма одночасно є родом літератури і видом сценічного мистецтва, то чому режисери користуються власною системою понять і термінів, а літературознавці практично ігнорують терміносистему, створену для театрального вжитку?

Адже не секрет, що в жодній літературознавчій праці ми не знайдемо, наприклад, оперування поняттями «центральна сцена», «дієве завдання», «зерно образу», «надзавдання» тощо. А режисер, в свою чергу, під «подією» розуміє не те, що літературознавець. Чому режисерський аналіз драматичного тексту суттєво відрізняється від літературознавчого. А літературознавчий аналіз часто густо настільки «занауковлений», що для практичного вжитку режисерами перетворюється на проблему, яку вирішити практично майже неможливо.

І ще одне зауваження: стосовно сценічних інтерпретацій. Часто-густо на кону, особливо в сучасній театральній практиці, режисери вдаються до радикального перегляду самого тексту літературних творів. І це називається поставити виставу за мотивами певного твору. Але ж в такому випад-

ку режисер виступає як драматург, який творить своєрідну сценічну обробку драматичного твору іншого автора. І такий мистецький витвір несе на собі відбиток особистості вже режисера-драматурга. Це інше, оригінальне створіння, ніж його першооснова, першоджерело. До речі, так поступав і Бертольт Брехт, і Лесь Курбас, і Всеволод Мейерхольд, і Роберт Стурґа. Вони не втілювали, наприклад, Шекспіра, Грибоєдова чи Софокла, а, перероблюючи текст, створювали оригінальний новий сценічний текст, в якому в нерозривну цілісність зливалися дві мови: літературна і сценічна. Більш за те, на кону не співіснують а доповнюють один одного текст словесний і текст жестовий, текст літературний і текст сценічний. Із такої двоєдності і народжується драматургія вистави. Такий творчий акт є правомірним і логічним: режисер, як творча особистість, не лише сприймає, але й перетворює літературний текст по-своєму, особистісно.

Але коли літературознавець починає аналізувати театральну виставу, то часто-густо, якщо, звичайно йдеться не про велетнів театральної справи він що найменше констатує зроблене режисером, а в інших випадках з «вченим виглядом» повчає режисера, дорікаючи йому за непоштивне ставлення до особи драматурга та його художньої волі. Літературознавство ніяк не може зголоситися з тим, що є літературний текст, а є текст сценічний. Так, літературний текст – поштовх для пошуку режисера. Поштовх необхідний, важливий, але лише поштовх. І вже в залежності від наукових позицій літературознавців, критиків, вони або ж зголошуються з правомочністю такої режисерської «сваволі», тобто практики такого роду інтерпретації канонічних – авторських текстів, або ж однозначно засуджують таку режисерську практику, ставлячи в рядок всі «відхилення» від написаного драматургом слова.

От і виникає питання, а що являє собою драматичний твір: недоторканий авторський канон, чи основа-поштовх для режисерського прочитання і сценічного втілення літературного тексту?

Одним словом, без з'ясування сутності термінів «драматургія», «драма», розмова про «драматургію драми» відбутися, як на нашу думку, не може без суттєвих уточнень того інструментарію, яким користуються дослідники драми і театральні практики. Отже: що несе в собі термін «драматургія»? Вона – рід літератури чи вид мистецтва?

Показовою в цьому відношенні є стаття «Драматургія» з «Лексикону загального та порівняльного літературознавства». Починається стаття категоричним твердженням Л.Волкової: «Драматургія (грец. *dramaturgia*), або драма. Один з трьох основних літературних родів (поряд з епосом і лірикою), які були виділені ще в античній Греції, зокрема Платоном і Аристотелем». А після завершення статті, написаної Л.Волковою виникає раптом якийсь чи то додаток, чи то, як презентація іншої точки зору, іншої позиції невеликий за обсягом зауваження О.Чиркова, який, посилаючись на

досвід Леся Курбаса, Бертольта Брехта, Фрідріха Дюрренматта постулює прямо протилежну думку: «Драматургія є також і художня структура, яка виникла внаслідок взаємодії представників різних мистецтв: письменників, режисерів, композиторів, акторів тощо».

І хоча ота загадкова «художня структура» не вносила практично ніякої ясності у тлумачення самого терміну, але в тезових нотатках дослідника чітко простежувалась думка про необхідність виведення власне поняття драматургія із суто літературного оточення. Більш докладно і більш аргументовано дослідник розвинув цю тезу у статті «Драматургія – мистецтво драми?», відкинувши оте розпливчате «художня структура» і визначивши драматургію, як метавид мистецтва.

О.Чирков зауважує: що власне «терміна «драматургія» за часів Аристотеля не існувало», а заслуга вжитку його належить Лессінґу. «В 1767-1769 р.р. Лессінґ, - зазначає дослідник, - видавав так звані «листи» з дуже промовистою назвою «Гамбурзька драматургія». Як відомо, розкриваючи задум видання цих «листів» (номерів згаданої «Гамбурзької драматургії»), Лессінґ підкреслював: «Вони повинні були супроводжувати кожен крок, який робитиме тут мистецтво як поета, так і актора». Згадаймо, запрошений на посаду драматурга (в практиці вітчизняний театр – це завідувач літературною частиною) в Гамбурзький національний театр, Лессінґ відмовився писати п'єси на замовлення, задумавши замість цього видання театральних «листів», присвячених аналізу п'єс, які отримали сценічне життя в Гамбурзькому театрі та аналізу гри акторів. І як результат роздумів Лессінґа з'явилося гірке твердження: «У нас є актори, але немає сценічного мистецтва ... воно загинуло і його доводиться створювати зовсім заново».

Саме за такої театральної ситуації, а, точніше, майже відсутності її, Лессінґ і заговорив про драматургію, а не про дидактику, як припускав з самого початку. Оскільки дидактика – це «короткі записи, в яких брав участь сам Аристотель, повідомляючи в них відомості про п'єси Грецького театру», а драматургія постає як вид драматичного мистецтва, що сполучає в художньо цілому можливості драматичної поезії і театру.

До речі, є й трохи інше тлумачення самого поняття «Дидактика». В тлумачних словниках сенс слова «Дидактика» пояснюється як зауваження античних авторів до постановок своїх драматичних творів. І це є симптоматичним: від самого початку драматичний твір створюється для сценічного втілення. Авторське бачення принципів і можливостей його сценічного втілення – у природі драми. Адже далеко не є випадковим, що Б.Брехт створював, як відомо «моделі» постановок власних творів. Він зафіксував у слові власне сценічне бачення написаних ним драм. Інакше, він творив власні дидактики чи не за рецептом античних драматургів. Це не означає, звичайно, що інший режисер має безоглядно йти за моделлю

Бертольта Брехта. Він може запропонувати власну сценографію, власне бачення шляхів втілення закарбованого драматургом у моделі. Тобто створити власну модель сценічного прочитання. Але головним, визначальним є інше: драматург, який не мислить свій твір як написаний для сценічного втілення, керується іншими принципами. Він творить як епічний, а не як драматичний поет. Той, хто, створюючи драматичний твір, бачить його втіленим на кону, перш за все керується законами сцени при побудові словесного тексту. Показовою в такому плані є драматургія Гр. Горіна, зокрема «Забути Герострата!», «Чума на ваші дві родини» та інші. Так, слово для Гр. Горіна є безумовно важливим. Оскільки воно в словесному тексті несе в собі авторську думку. Але побудова діалогів, ремарки, до яких вдається драматург, містять в собі маркери майбутніх мізансцен, підказують суто сценічне рішення характерів і конфліктів, на які багатий завжди драматичний твір, орієнтований на сценічне втілення, а не на читання. Принагідно зауважимо, що, як на нашу думку, визначення «драма для читання» визначає родову специфіку твору, ніж його драматургічний жанр. Те ж саме можна сказати і про визначення: «притча в діалогах», який введено в термінологічний обіг О.Чирковим, але не в наукових розвідках, а для визначення жанрової природи його художнього твору «Когда». Звичайно, «джраму для читання», і «притчу в діалогах» можна втілити на кону, але для цього слід режисерові створити жестову мову, мову сцени, яка б розповідь про події переводила в зображення ряду подій. Не випадково, очевидно, що на основі згаданої «притчі в діалогах» «Когда» було написано О.Чирковим саме драматичний, для сцени призначений твір «Проклятий», який суттєво відрізняється від згаданої притчі в діалогах.

До речі, в історії театрального мистецтва подібна практика, переводу епічного твору і драматичний чи навпаки, - далеко не поодиноким випадком. Бертольт Брехт «перевів» роман Грімельсгаузен на про матінку Кураж і драму-хроніку «Матінка Кураж та її діти», К.С.Станіславський «переклав» поему М.Гоголя «Мертві душі» на сценічну мову. Але при таких «перекладах» і драматурги, і режисери керуються вже не законами, притаманними епічним творам, а законами сцени. Тоді і являє себе драматургія, що виникає на перетині різних видів мистецтв.

Проте є дещо, що споріднює дидактику і драматургію: вони що найтісніше пов'язані і з мистецтвом слова і з мистецтвом сценічним. Лише - дидактика - завжди вторинні до творчості митця, а драматургія - являє собою акт мистецький за суттю своєю. Чи не про це говорив і Лессінг, закладаючи у поняття «драматургія» внутрішній зміст, рівнозначний творінню дійства.

Проте дійство може бути зорганізованим не лише на базі слова, але й звуку, пластики, танцю, пантоміми. Це - все різновиди того, що визначається одним поняттям «театральне дійство». Тому

це поняття, має безпосереднє відношення як до мистецтва драматичного театру, так і музичного (оперного, оперети, балету, пізніше - мюзиклу). Більш за те, власну драматургію має кожний цирковий номер, естрадна пісня, пантомімічний етюд тощо. Більш того, воно стосується і того музичного мистецтва, яке не має взагалі словесної основи, а тільки музичну. І симфонія має власну драматургію (тут принагідно можна згадати, наприклад, симфонії Дм.Шостаковича), не говорячи вже про ораторії (яскравим прикладом є ораторії Свиридова), не говорячи вже про унікальний у своїй неповторності музичний твір «Пер Гюнт» Нурдалья. Гріга...

А з виникненням же в XX столітті новітніх видів мистецтва (-радіо, -кіно, - телемистецтва) народжується і драматургія, яка має свою специфіку, яка обумовлена аудіо-візуальною природою цих мистецтв.

В такому випадку драматургія і постає як метавид мистецтва, яке має власні підвиди та жанри. Як на сьогодні, можна вже з упевненістю говорити про існування драматичної, оперної, музичної, циркової, радіо -, теле-, кіно - драматургії. Більш за те, у XX столітті не віажко прогнозувати появу і нових підвидів драматургії, оскільки безупинний технічний прогрес відкриває нові обрії і для виникнення нових видів драматургії. Як наприклад, лазерна драматургія, драматургія комп'ютерна. Вони вже існують, оскільки існують подібні видовищні мистецтва. І не їх біда, що вони не набули поки що термінологічного визначення і залишаються непоміченими теоретиками мистецтва драматичного. Так було завжди. НЕ випадково і Аристотель зазначав, що існують у мистецтві такі явища, які ще не набули своїх визначень. Головне, що вони існують, а тому і підтверджують погляд на драматургію, як метавид мистецтва, розширюючи його обрії і можливості.

Анхим О.І.

Житомирський державний університет імені Івана Франка
(Україна)

«Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon» Гельмута Байерля як спроба осмислення власного творчого доробку

Творчість і новаторство великого німецького драматурга, поета, прозаїка, театрального діяча, теоретика мистецтва і засновника театру «Берлінер ансамбль» Бертольта Брехта не залишається поза увагою і на сьогоднішній день. Значення Брехта як засновника епічного театру і який вважається справжнім його реформатором не піддається сумніву, а його п'єси продовжують з'являтися на світовій сцені. Його творчістю займалися і продовжують займатися багато науковців, серед яких центральне місце посідають Вальтер Гінк, Ганс-Тіс Леман, Вернер Гехт, Ян Кнопф, Олександр Чирков, Євгенія Волощук та інші.

Бертольт Брехт залишив після себе багато учнів та послідовників, які продовжують його традиції. Наприклад, брехтівський епічний театр розвивають такі драматурги молодшого покоління як Гельмут Байерль, Петер Гакс, Гайнер Мюллер та інші. Вони були представниками «дидактичного театру», який заявив про себе у другій половині 50-х років і який являв собою не стільки намір наставляти і повчати глядача на тих чи інших прикладах, скільки спробу показати дійсність у всій її суперечливій складності, щоб спонукати тим самим глядача до активних роздумів над її проблемами. Значний імпульс дидактичному театру дала драматургія Брехта [5: 326].

В НДР «учні» слідували своєму «вчителю» Брехту перш за все відносно концепції комедії: Ервін Штрітматтер із «Katzgraben» - найпряміше, Фолькер Браун, напр. з «Hinz und Kunze», - найвірніше, Петер Гакс передусім зі своїми п'єсами «Die Schlacht bei Lobositz» і «Mority Tossow» - найтрадиційніше і Гайнер Мюллер зі своїми ранніми театральними п'єсами «Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande» і «Weiberkomödie» - найрадикальніше [4: 26].

Але чи не найбільшим послідовником Брехта став саме Гельмут Байерль (1926-2005), який був німецьким письменником, драматургом, перекладачем і віце-президентом академії мистецтв НДР і якому, після того як він став завідувати літературною частиною театру «Берлінер ансамбль», відкрилися більш широкі можливості професійної

сцени. Саме це і допомогло йому використовувати накопичений досвід для роботи у великих жанрових формах.

Він вважається представником соціалістичної літератури, яка підпорядковувалася державному органу НДР та її ідеології. Зі своїми п'єсами, які були розроблені спільно з колективом театру «Берлінер ансамбль», наприклад, «Die Feststellung» (1958), «Frau Flinz» (1961), «Johanna von Döbeln» (1969), «Leo und Rosa» (1983), Байерль опирався на політичний театр Бертольта Брехта з його навчальними п'єсами. Він вірив у брехтівську діалектику мистецтва і громадянську переміну.

П'єси Гельмута Байерля – це сильні праці з комічними елементами, які відповідали інтересам партії. 1961 року він написав для Гелени Вайгель і театру «Берлінер ансамбль» свою найуспішнішу п'єсу «Пані Флінц», в якій, на противагу матінці Кураж, Флінц своїх дітей втрачає не на війні, а під час побудови соціалізму і при цьому змушена сама змінитися [1].

Комедія Байерля «Пані Флінц» явилася вершиною драматургії тих років; крім того, цією роботою автор, по суті, вже вийшов за рамки «дидактичного театру» [5: 327].

Гельмута Байерля вважають прямим послідовником Брехта через його творчість.

Але щоб обґрунтувати свою відмову від такого епігонства, яке йому приписували протягом багатьох років, і підкреслити свою оригінальність, Байерль у 1974 році пише автобіографічну книгу «Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon», яка вважається одною з найбільших прозових робіт автора.

У цій праці, яка написана у вигляді історій-спогадів про театр Бертольта Брехта «Берлінер ансамбль», де Гельмут Байерль працював з 1958 по 1968 як автор, завідувач літературною частиною театру і секретар партійної організації, він побачив себе «просто змушеним» розповісти на свій лад про той період історії театру, який він як «політичний голова» (Politischer Kopf) Гелени Вайгель пережив на власному досвіді.

Вже на початку своєї книги в іронічній перед-

мові Байерль говорить про те, чому він написав цю книгу і просить читача сприймати все написане так, як є, а оскільки у книзі не називаються правдиві імена, то кожний збіг з реальними особами чи подіями потрібно відкидати як абсурдний: «... jeder Bezug zu lebenden oder verstorbenen Personen, zu hiesigen Orten und Handlungen, soweit sie nicht mit ihrem wirklichen Namen benannt sind, schon a priori als absurd abgelehnt werden muß» [2: 7].

Підсумовуючи передмову, автор запевняє, що він нічого іншого не написав ніж звичайну, водночас веселу і сумну, правду: «...versichere ich, daß ich nichts geschrieben habe als die einfache, reine, verschlungene, harte, schöne, traurige, lustige und ehrliche Wahrheit» [2: 8].

У своїй книзі Байерль описує все, що відбувалося з ним в «Берлінер ансамбль» протягом 10 років: від моменту прийняття Геленою Вайгель на роботу і аж до моменту його звільнення.

Автор дає можливість читачам заглянути за куліси і відчутти атмосферу, яка там панувала. Йому це вдається за допомогою численних ефектів очуження і комічних розповідей про «голів» театру. Розповідаючи веселі історії про «ефект очуження», «спостереження», «знаходження фабули», «боротьбу класів», «антагонізми», «протиріччя» і т.п., він показує своє відношення і до театру, і до Бертольта Брехта, який мав на нього все ж дуже великий вплив.

Спроба пародійно перевернути брехтівське бачення методу очуження, вдається автору знову ж таки вдало, як в свій час (1961) він вражаюче перетворив фігуру матінки Кураж, яка для Брехта була невинною, у фігуру пані Флінц, яка мимовільно змінюється в умовах боротьби за цілі НДР.

Як було уже зазначено, у даній праці Байерль не називає імен, а лише дає прізвиська: наприклад, Брехт виступає як «великий курець» («der Große Raucher»), Гелена Вайгель як «шефіня» («Prinzipalin»), Манфред Бекверт як «теоретичний голова» («Theoretischer Kopf») та ін. Актори також не називаються по імені, а величаються як «найкращий мовець» («der beste Sprecher») (Еккгард Шалль) чи «великий лицедій» («der große Mime») (Вольф Кайзер). П'єси Брехта мають відповідно дотепні назви, наприклад, «Madam Muth und ihre Gören», «Matka» і «Der Bleierwerb». Сам «Берлінер ансамбль» він називає «театром великого курця» («das Theater des Großen Rauchers») [3].

Байерль робить спробу в стилі таких комічних історій, які розповідалися в східноберлінських театральних кружках, а також беручи до уваги власні спогади про Гелену Вайгель і її співробітників, дати читачам чітке уявлення про все, що відбувалося в театрі «Берлінер Ансамбль» в 60-х рр. XX ст.

У своїй книзі він згадує про безліч неписаних законів, які існували у театрі «великого курця» і які мали порівняно з писаними більше значення: «Denn im Reiche des Großen Rauchers herrschten ungeschriebene Gesetze. Ungeschriebene Gesetze haben gegenüber den geschriebenen den unbedingten Vorteil, daß man sie schneller und genauer kennt und absolut befolgt. Wir hatten in der Republik in den

Gründerjahren einen Haufen geschriebener Gesetze, sehr guter, aber die wenigen ungeschriebenen, behauptete ich, die brachten uns überhaupt voran» [2: 29].

В одному з таких законів йшлося про те, що авторитет в театрі досягався лише в тому випадку, коли той чи інший міг доказати, що він може створити ефект очуження, а це вдавалося небагатьом: «Am Theater des Großen Rauchers gab es ein ungeschriebenes Gesetz: Einem Kopf, egal, welchem, wurde erst dann Autorität zugebilligt, wenn er bewiesen hatte, daß er den V-Effekt produzieren konnte. Einige wenige konnten es» [2: 10].

Саме спроба створити свій власний ефект очуження і прохання Гелени Вайгель написати їй роль: «Schreibst mir a Rolln!» [2: 13], привело його до написання п'єси «Пані Флінц», яку в книзі він іронічно називає «Witwe Zins».

У своїй історії про «ефект очуження» («V-Effekt») він описує спочатку, в чому полягає сама суть цих ефектів: «Sein Wesen besteht geradezu darin, vom Zuschauer bemerkt zu werden» [2: 13], а потім те, як він намагався створити їх у своїй праці «Пані Флінц», використовуючи при цьому власні методи і принципи, але накладаючи їх на уже відому п'єсу Бертольта Брехта «Матінка Кураж та її діти». Отже, за допомогою принципів «die Umkehrung der Umkehrung» і «die Umdrehung der Umdrehung» [2: 13], при цьому взявши за основу працю свого вчителя, Байерль створює власну п'єсу, яка приносить йому всесвітню славу. У цьому він порівнює себе з Брехтом, який у свій час на основі всесвітньовідомого роману Максима Горького «Мати» написав однойменну п'єсу.

В дещо алегоричній формі він також описує велике значення жесту (Gestus) в «театрі великого курця»: «Ohne Gestus, hieß es, sei gar nichts zu machen, man wisse weder, wie man den Finger über der Schreibmaschine halten müßte noch wie den Finger über der brennenden Zigarette» [2: 16] і приходить до власного висновку, в якому говорить, що жест є поєднанням правди, постави і критики: «Ja, Gestus, Herrschaften, das ist eben alles zugleich: Wahrheit, Haltung und Kritik» [2: 23].

Байерль звертає нашу увагу і на значення фабули та спостереження в театрі. При цьому він вказує, що всі п'єси, які ставилися в «Берлінер ансамбль», повинні обов'язково мати фабулу, оскільки вона була «...das Hauptunternehmen des Theaters» [2: 24]. Він порівнює її з хитрою жінкою-неделгалкою: «... ich entdeckte mit großem Aha, daß sie eine ganz vertrackte, hinterrückische Dame ist, eigentlich eine Illegale, die man nur zur Analyse und Selbstverständigung ans Licht der Oberfläche zerren durfte und nur, um sie gleich wieder in ihre Unterbödigkeit zurückschnellen zu lassen» [2: 26].

У своїй книзі Байерль дає характеристику кожному з «голів» театру і акторам. Наприклад, про Манфреда Бекверта (Theoretischer Kopf) він говорить, що той намагався практично у всьому наслідувати Брехта, при цьому був дуже розумний, відповідальний («neben der Prinzipalin trug er ja auch die gesamte künstlerische Verantwortung» [2:

38]) і завжди міг найти вихід з будь-якої неочікуваної ситуації.

Гелену Вайгель (Prinzipalin), яка завідувала «театром великого курця» і була прекрасною людиною («Sie war ein großartiger, lebenserfahrener Mensch von ausgeprägt farblichen Geschmack...» [2: 123]), Байерль, а також інші члени театру, називали «матір'ю всіх матерів» («Die Mutter der Mütter»), оскільки вона навіть за межами НДР була відома як «мати і помічниця всіх безхатків»: «Die Prinzipalin war über die Grenzen unseres Landes hinaus als rührige Mutter und Helferin Obdachloser bekannt» [2: 107].

Враховуючи специфіку театру «Берлінер ансамбль» і постановку п'єси, Байерль в дещо іронічній формі говорив, що не обов'язково бути актором, щоб грати ту чи іншу роль: «Man brauchte nicht Sch. zu sein, um ihn zu spielen» [2: 49], а самих акторів він вважав людьми, які займаються своїм хобі.

Але чи не найбільше він говорить про самого Брехта, на якого намагалися рівнятися всі «голови» театру. В даній праці ми дізнаємося про знайомство Байерля з Брехтом, яке відбулося на одній із репетицій п'єси «Schneeschlacht», оскільки, як відомо, репетиції в «Берлінер ансамбль» були відкритими і кожен бажаючий міг зайти і подивитися на гру акторів і послухати вказівки драматургів. Байерль називає Брехта генієм і справжнім майстром ефекту очуження, який, крім цього, був ще й надзвичайним оповідачем і дуже критичною людиною.

В алегоричній формі говорить про Брехта і Манфред Векверт (Theoretischer Kopf), який порівнював «великого курця» з карикатурою: «Der große Raucher ... sei selbst eine Karikatur, und die Verfremdung bestünde gerade darin, ihn nicht zu verfremden» [2: 17].

При цьому Байерль наводить безліч цитат Брехта, тим самим підкреслюючи його авторитет і новаторство: «Kunst muß überhaupt mit Spaß geschehen» [2: 47], «...das Schicksal des Menschen der Mensch sei...» [2: 107] та інші, серед яких і відома максима «великого курця», в якій він закликав до постійного навчання, яке повинно бути передусім діалектичне: «Bewußt der Maxime des Großen Rauchers, stets im Leben bei jeder Gelegenheit zu lernen und vor allem dialektisch das Lernen zu lernen...» [2: 127].

Майже кожен свою історію Гельмут Байерль починає з того, що вказує на основні принципи,

які існували у всесвітньовідомому театрі «Берлінер ансамбль». Автор говорить про високі вимоги до розповідей, жартів, критики, які були дуже важливими при постановці п'єс. Підсумовуючи все сказане, Байерль говорить, що в «театрі великого курця» можна було всьому навчитися: «Am Theater des Großen Rauchers konnte man alles lernen» [2: 111].

Прославляючи Брехта, він все ж мав підозру, що великий майстер, який мав учнів, не так хотів розвинути їхні таланти, як просто утвердити свої: «Ich konnte den Verdacht nicht loswerden, daß sie alle vom Meister nicht so sehr für die Nachfolge als vielmehr zur Stabilisierung der eigenen Arbeit herangesucht worden waren» [2: 39].

Прочитавши книгу, можна скласти уявлення і про самого Байерля, який був оптимістичною людиною з прекрасним почуттям гумору і який, як він сам про себе говорив, абияк виконував свої обов'язки «політичного голови», особливо, коли йшлося про організаційські речі: «Ich bekleidete seit einigen Jahren die Funktion des Politischen Kopfes, die ich schlecht und recht erfüllte, besonders, wenn es um organisatorische Dinge ging» [2: 21].

По закінченню своїх історій, Байерль звертається до читачів, використовуючи кожного разу слово «панове» («Herrschaften»), і дає оцінку тій чи іншій події, що відбувалася з ним в театрі «Берлінер ансамбль». Наприклад, закінчуючи свою історію про «боротьбу класів», він говорить про особливі потреби мистецтва в людях: «...Kunst braucht Menschen, Herrschaften, die sich erregen können und die sie erregen kann» [2: 45].

Ця книга дає нам можливість подивитися на театр «Берлінер ансамбль» очима його працівника. Гельмут Байерль був людиною, яка охоплена внутрішніми протиріччями, і своєю книгою «Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon» він намагався показати не лише дійсність, яка панувала в театрі, а й своє відношення до неї. Мова автора є як зухвалою, так і спокійною, залежно від його ставлення до подій. Зухвалою вона є тоді, коли йдеться про класового ворога в капіталістичному закордоні, про паризьку публіку і т.п., і спокійною, коли потрібно наголосити на лояльному відношенні до державної влади.

Своєю працею Гельмут Байерль ще раз підкреслив своє прагнення слідувати інтересам соціалізму і показав взаємовідносини між особистістю та суспільством у всій їхній суперечливій складності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Augstein R. Helmut Baierl / R. Augstein // Der Spiegel – 2005. – №38. – S. 186.
2. Baierl H. Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon / Helmut Baierl. – Berlin / Weimar : Aufbau-Verlag, 1974. – 152 S.
3. Baierl H. Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon // Rezension: Frankfurter Allgemeine Zeitung. – Frankfurt am Main, 12.11.1974. – S. 5L.
4. Vaßen F. Das Lachen und der Schrei oder Herr Schmitt, die Clowns und die Puppe. Versuch über die Krise der Komödie im 20. Jahrhundert / Florian Vaßen // Korrespondenzen: ...Lehrstück...Theater...Pädagogik..., Heft 7/8, 1990/1991: Lachtheater. – Hannover: Gesellschaft für Theaterpädagogik, 1991. – S. 22 - 30.
5. Дмитриев А. История немецкой литературы. В 3-х т. Т. 3. Пер. с нем. / Общ. ред. А. Дмитриева. — М.: Радуга, 1986. — 464 с.

д. ф. н., доц. Вірченко Т. І.,
Криворізький національний університет
(Україна)

Сценічність у театральній теорії Б. Брехта: полеміка з класичною драмою?

Сучасному дослідникові драматургії не обійтись без теоретичного обґрунтування поняття «сценічність». Здавалося б, на допомогу мали прийти словниково-довідникові видання, але аналіз їх радше ставить нові питання, аніж розв'язує вже існуючі. Досвід Б. Брехта – шлях для глибшого осмислення проблеми в контексті протиставлення аристотелівської / неаристотелівської драм. Багато у вивченні спадщини Б. Брехта зроблено науковцями Житомирського державного університету імені Івана Франка. Так, О. Чирков, характеризуючи п'єсу-параболу «Добра людина із Сезуана», хоч і зосереджує увагу на принципах епічної драматургії, не залишає своїм читачам можливості сумніватися в несценічності твору: «Використання притч, органічне поєднання відвертої фантастики і реальної дійсності, глибокий драматизм сцен і тверезий виклад мотивів діянь героїв, нарешті, адресоване глядачам в епілозі запрошення знайти самим вихід із, здавалося б, безвихідного становища – все спрямовано на те, щоб людина, яка сидить у партері, після вистави зробила певні висновки щодо системи, за якої одні експлуатують інших» [11, с. 34].

У більшості театрознавчих словників і лексиконів видовищність, дієвість, демонстративність визначаються критеріями сценічності. Переконана, що визначення цьому поняттю слід давати, виходячи з розуміння сутності першооснов – сцени й театру. Оскільки основне розуміння «сцени» – «місце, де здійснюються театральні вистави» [6, с. 665], тож логічно, що «сценічність» – це «придатність для сцени, для театального втілення» [9, с. 391].

Найбільш конструктивно до визначення критеріїв сценічності як основної вимоги драми підійшов А. Ткаченко: «Це і наявність виразно окресленого конфлікту; <...> і часопросторова сконденсованість, насиченість художнього світу; і розрахована на театральне виконання та масовий ефект повноголоса мова, з якою персонаж-актор має вступати у діалог та полілог зі сценічними партнерами й водночас монологічно апелювати до

глядачів; <...> і не в останню чергу – врахування засобів театральної умовності, історично змінної і рухомої» [10, с. 100–101]. О. Клековкін дає таке розуміння поняття «сценічність»: «Це те, що притаманне театрові, відповідає його особливостям – вирашні сценічні ситуації, вміння драматурга і режисера будувати інтригу сценічного дійства» [5, с. 466].

На драматурга зокрема і театр загалом покладена велика відповідальність – «включитися в дійсність» [2, с. 93] – для того, щоб відповідати вимогам суспільства. Для цього «необхідно природні події сприймати, так би мовити, зі здивуванням, тобто необхідно зректися їхньої “звичайності” для того, щоб їх зрозуміти» [2, с. 244]. Письменник повинен не тільки жити суспільним життям: розуміти, бачити і відчувати всі сторони людського буття, – а й знати і розуміти театр. Подібна класична теза повністю гармоніє із сутністю епічного театру, який розглядається як «високохудожній театр зі складним змістом і значною соціальною метою. Стверджуючи вуличну сцену як основну модель епічного театру, ми надаємо йому чіткої суспільної функції і встановлюємо для епічного театру критерії, за якими можна визначити, чи йдеться про події, що сповнені сенсу, чи ні. Головна модель має практичне значення. Вона дає можливість режисерам і акторам, що працюють над виставою зі складними завданнями, художніми і соціальними проблемами, здійснити перевірку: наскільки чітка іще соціальна функція всього апарату театру в цілому» [2, с. 259]. Суспільна функція реалізується не тільки через наповненість фраз відповідним змістом, а й через здатність приносити духовну насолоду [2, с. 84], адже глядачі приходять у театр по гармонію.

Крім того, сценічна придатність виражається в характері дійових осіб, дієвості, гостроті конфлікту тощо. Так, характери дійових осіб повинні бути ясними та близькими глядачу. Аристотелівська драма визначає, що в п'єсі мусить бути сильна особистість, яка вивищується над іншими героями. Крім того, мають бути характери, які виконують

функцію утримання інтриги на сцені: «Характер, що пропонує багаті можливості для декількох бурхливих сценічних зіткнень, об'єднаних внутрішньою логікою, може виявитися вдалою роллю, нехай навіть йому бракує глибини і складності» [1, с. 199].

Для того щоб чесно відтворити характер дійових осіб, донести його для глядача, потрібне розуміння необхідної єдності між драматургом і актором: «Драматург допоможе актору тим, що створить не просто характер, а роль» [1, с. 198]. Актор же, своєю чергою, якісно зіграє цю роль і передасть характер. Отже, драматургу не достатньо просто створити характер, він повинен створити з характеру роль: «Стати нею він зможе тільки в тому випадку, якщо його вдасться з успіхом окреслити в небагатьох ігрових сценах» [1, с. 199]. Епічний театр також не заперечує важливості на сцені точно визначених індивідуальностей, але тоді сцена повинна характеризувати їх «як специфічний випадок і вказати на оточення, у якому можуть виявитися суспільні, переважно релевантні дії» [2, с. 251]. Б. Брехт помітив, що «негативний персонаж набагато цікавіший за позитивного», що пояснюється критичним підходом у зображенні [2, с. 203]. Мова дійових осіб має бути очищеною від усього зайвого для того, щоб глядач сприймав сенс того, про що говориться [2, с. 105], адже саме він, за Б. Брехтом, є творцем художньої сутності п'єси, завдяки своїй співучасті у творенні характеру.

Розвиток дії, під яким розуміємо, за Дж. Лоу-соном, «серію порушень рівноваги» [7, с. 228], дуже важливий для драми, тому що саме дія є двигуном розвитку конфлікту, розкриття характерів. А. Карягін, який будує свої погляди на основі аристотелівської драми, справедливо констатує: «Дія в драмі характеризується не тільки безпосередніми відносинами людей – тут проходить кордон власне театру, “мистецтва діючої людини”, а й тим, що драма завжди зображує єдину, цільну фазу цієї дії, діалектичного процесу розвитку суспільних протиріч, їх переходу в інший стан, перетворення вихідної ситуації в нову якість» [4, с. 155]. Б. Брехт уважав, що подію чи характер, навколо яких розгортається дія, слід очужити, тобто «позбавити <...> усього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити, відтак, здивування і зацікавленість» [2, с. 259]. Зробити це слід з однією метою – «виховати у глядача аналітичне, критичне ставлення до відтворюваних подій» [2, с. 263]. Механізм реалізації зовні видається доволі простим: «Слід показати, як змінюється співіснування людей (і водночас, як змінюється сама людина). Це можливо лише тоді, коли націлити свою увагу на все нестійке, хитке, відносне, коротко кажучи, на суперечності у всіх станах, які мають нахил до переходу в інші суперечливі стани» [2, с. 208]. Усі суперечності крім того мають поставати мінливими – усе це разом дасть змогу глядачеві висловлювати «плідну критику із суспільно значущої точки зору» [2, с. 254].

У концепції Б. Брехта відчутне зміщення ак-

центів з розвитку подій на фабулу. Залучення всіх подій із художнього твору виправдане тим, що подібний підхід розширює обрії всього того, що не тільки «можна критикувати і змінювати» [2, с. 116], а головне – «містить у собі ту інформацію та імпульси, які мають викликати у публіки задоволення» [2, с. 116].

До цього епізоду ми вели мову лише про драматурга, акторів і глядачів, але Б. Брехт відповідальність за ефект покладає не лише на них: «Фабулу тлумачить, висловлює і втілює весь театр: актори, постановники, гримери, костюмери, музиканти та хореографи. Всі вони об'єднують свої можливості в одній загальній справі, не гублячи при цьому своєї незалежності» [2, с. 120].

Узагальнення поглядів літературознавців дає право стверджувати, що конфлікт – це зіткнення різних, часом протилежних інтересів, яке приводить до боротьби. Конфлікт як головний стрижень п'єси має бути актуальним, захоплюючим: «Єдиний закон для театру – об'єктивна логіка розвитку конфлікту, дії. І вона повинна бути осмислена з позицій сучасності» [8, с. 76]. Для Б. Брехта також неприпустиме існування безконфліктної драматургії, але конфлікт для теоретика епічної драми важливий інший – той, що виникає в глядацькому залі: «Ми тепер уже не зможемо створювати безконфліктну драматургію, тобто сценічну дію, що не викликає конфлікту в глядацькому залі» [3, с. 192].

Саме конфлікт породжує інтригу, під якою розуміємо «один зі способів організації драматичної дії за допомогою складних і заплутаних подій. Інтрига створюється свідомими вчинками однієї зі сторін боротьби і допомагає драматургові зацікавити глядача напруженістю дії» [5, с. 264]. Сценічна п'єса повинна містити таку інтригу, яка зацікавлюватиме глядача, змушуватиме стежити за розвитком подій, замислюватися на розв'язку конфлікту. Для Б. Брехта дуже важливо, щоб у стані конфлікту були не тільки дійові особи кожної конкретної п'єси, а й розум і почуття актора, глядача: «Розум і почуття приходять у велику продуктивну суперечність. Почуття штовхають нас до найвищого напруження нашого розуму, а розум очищає наші почуття» [2, с. 204].

Суттєвим інструментом для актора, режисера під час роботи над виставою є ремарки. Уважна робота актора над ними, на думку Б. Брехта, дасть змогу простежити еволюцію розвитку характеру дійової особи, а головне – досягти стану відчуженості, відчувши який, глядач буде не тільки усвідомлювати порушені драматургом соціальні проблеми, а й сприймати актора як людину, що майстерно грає роль: «Так само, як актор не повинен вводити в оману свою публіку, немов на сцені не він, а вигаданий образ, не мусить він і ошукувати її, ніби на сцені відбувається все вперше і востаннє, а не заздалегідь завчене» [2, с. 106]. Ретельна робота актора над ремарками формує вміння актора в усіх важливих місцях «показувати, що саме він робить, і до того ж підкреслити, довести до відома

глядача і віддати на його суд те, чого він не робить. <...> Технічне вираження такого прийому називається фіксацією не – а» [2, с. 266].

Для естетики Б. Брехта ключовою є категорія гармонійного. Тож не дивно, що змістоформальні чинники сценічності розглядаються ним у нерозривній єдності, з виразною перевагою перших: «Досягнення в галузі театральної техніки це – досягнення лише тоді, коли вони служать реалізації змісту» [2, с. 135]. Серед формальних варто назвати функціональну призначеність усіх речей, що є на сцені («усе, що стоїть на сцені, повинно грати, а тому, що не грає, нема місця на сцені» [3, с. 531]), позбавленість прив'язаності до певного приміщення («Театральний художник <...> при обладнанні сцени не повинен більше домагатися створення ілюзії якогось певного приміщення чи певної місцевості» [2, с. 121]), синкретизм мистецтв («Отже, музика має багато засобів утвердити на сцені свою самостійність і запропонувати своє вирішення теми; проте вона може служити такою і для переведення дії у план розваги» [2, с. 121]).

Для того щоб твір був сценічним необхідні насамперед знання й майстерність не тільки драматурга, а й акторів і режисера. Театрознавці, прихильники аристотелівської драми, доцільно називають три універсальні групи знань: наукова ерудиція, знання законів художньої творчості й художня майстерність. До першої групи слід віднести знання законів сценічної майстерності, психології сприймання глядачами вистави, щоб уміти не тільки викликати захоплену увагу, а й «тримати її в напруженні до самого кінця вистави» [5, с. 466]. До другої – усвідомлення сутності образності, художності, важливості національного колориту; знання засобів творення дійових осіб з виразними й відмінними характерами, відтворення епохи, оприявлення гострих конфліктів, дієвості (і підпорядкованості дії надзавданню

п'єси), гри; «уміння бути яскравим, лаконічним, ударним у своїх виражальних засобах» [5, с. 466]. До третьої – майстерність у створенні видовищних сцен, сповнених виражальних сценічних ситуацій, розгортанні інтриги, увага до речей, які не тільки складають рисунок акторської гри, а і є сценічними знаками. Урешті – наявність «вічного» начала, яке забезпечить тривалу, а то й вічну увагу театралів. Причому справедливо визнається можливість при роботі зі сценарієм «виключити із вистави непотрібні сьогодні фрагменти тексту, інколи навіть і специфічні частини п'єси, породжені самим типом вистави, сучасним автором, але архаїчним з точки зору сьогоднішніх уявлень» [8, с. 98], що робить ці погляди спільними із брехтівськими. Так само як спостерігаємо дотичність і в усвідомленні провідної функції театру – соціокультурної. Б. Брехт ставить глядача на нову вільну позицію, наголошує на його контактів з актором: «Театр уже не воліє сп'янити глядача, подарувати йому ілюзію, примусити забути свій світ, примирити з власною долею. Театр відкриває глядачеві світ для боротьби» [2, с. 269].

Отже, здавалось би попри концептуальну відмінність концепцій аристотелівської / неаристотелівської драм спостерігається схожість поглядів на засоби досягнення сценічності. Ставлячи спільні цілі, представники концепцій бачать різні шляхи їх досягнення. Особливо це стосується найважливішого – художності. У класичній драмі художність закладена переважно в змісті п'єси, яку актори мають точно відтворити, в епічному ж театрі Б. Брехта художність власне народжується під час опрацювання актором сценарію, а також взаємодії глядача з актором, коли останній своєю недосказаністю породжує численні потрактування. Нині актуально, щоб представники сучасного театру використовували весь існуючий арсенал, щоб примусити глядача думати, сприяти його катарсису.

Література

1. Бентлі Е. Життя драми / Ерік Бентлі. – М. : Айрис пресс, 2004. – 392 с.
2. Брехт Б. Про мистецтво театру : збірник / Бертольт Брехт. – К. : Мистецтво, 1977. – 364 с.
3. Брехт Б. Театр. Пьеси. Статті. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Ч. 2 / Бертольт Брехт. – М. : Искусство, 1965. – 566 с.
4. Карягин А. А. Драма як естетична проблема / А. А. Карягин. – М. : Наука, 1971. – 222 с.
5. Клековкін О. Theatrica / Олександр Клековкін. – К. : Фенікс, 2012. – 799 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як та ін. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
7. Лоусон Д. Г. Теорія і практика створення п'єси і кіносценарію / Джон Говард Лоусон. – М. : Мистецтво, 1960. – 559 с.
8. Сахновський-Панкеев В. О. Драма і театр / В. О. Сахновський-Панкеев. – К. : Мистецтво, 1982. – 130 с.
9. Словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
10. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / Анатолій Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
11. Чирков О. С. Бертольт Брехт / Олександр Семенович Чирков. – К. : Знання, 1971. – 46 с.
12. Шоу Б. Про драму і театр / Бернард Шоу. – М. : Видавництво іноземної літератури, 1963. – 625 с.

д. ф. н., доц. Козлов Р. А.
Криворізький національний університет
(Україна)

Франко і Брехт: у пошуках соціалістичного театру

«Безпартійність для мистецтва рівнозначна належності до панівної партії» [6, с. 110]. Чи не цією тезою можна пояснити прихильність молодого письменника до революційних течій? Брехт висловив її доволі пізно, може, тому що й до марксизму прийшов не в пору юнацьких пошуків, хоч і, цілком зрозуміло, тікаючи від панівного в Німеччині націонал-соціалізму.

Світоглядне становлення Франка йшло по-іншому. «Література, стояча понад партіями, – це тільки ваш сон, це ваша фантазія, але на ділі такої літератури не було ніколи» [4, с. 13], – молодеча потреба справедливості стала гарним ґрунтом для марксистських тез, але час і досвід узяли своє. Десь у тому ж віці, коли Брехт відстоював єдиноправильність соціалістичних ідей у мистецькому й суспільному житті, Франко простежив джерела та непослідовність декларацій комуністичного маніфесту й виважено підсумовував: «Все те, що тут сказано, не має на цілі вменшити наукові заслуги та історичне значення Маркса й Енгельса. Але для сучасних і дальших поколінь буде добре, коли буде розбита легенда про їх месіанство й непомилність, про те, що вони майже з нічого сотворили “науковий соціалізм” і дали в своїх писаннях нову об’яву, нове євангеліє робочому народові всього світу. Добре буде, коли всі віруючі й невіруючі в нову релігію почнуть на її творців глядіти як на людей даного часу й оточення, що черпали свої ідеї з того оточення й переробляли їх відповідно до складу свого ума, для людей свого часу» [2, с. 423].

Загалом політичні вподобання митця – тема дуже дражлива. Але «без певних суджень і цілей не можна створити жодного відображення» [6, с. 110], тож його світоглядне визначення є неunikною життєвою потребою. Безперечно, ранній Франко – багато в чому марксист. І навіть його декларативно-помірковане «Ми вимагаємо лише таких дрібниць, <як загальне голосування,> а це і не соціалізм, і не комунізм, а справедливість» [19, с. 27] не приховує справжніх зацікавлень.

Та митець усе ж – передусім митець, і дослід-

ницька увага має головню зосереджуватися на цій частині його життя. Політичні вподобання відбиваються на естетичних, ціннісних, а відтак і на творчості. І в Брехта, й у Франка прагнення соціальної справедливості розгорталося в мистецьку площину, відлунюючи в тезах про доступні, актуальні, зрозумілі літературу й театр. Найвлучніше сукупність висунутих вимог віддає термін «народний», активно вживаний обома авторами, хоч і з відмінностями в змісті.

«Чим власне має бути театр – чи підоймою поступу і просвіти, чи місцем розривки для публіки, таким, котре часом може замінити гру в карти...» [17, с. 287] – питання Франка про діалектику задоволення мистецтвом людських потреб належить чи не до вічних. Брехт у «Купівлі міді» його загострює в діалозі:

Завліт. Великий революційний драматург Дідро сказав, що театр мусить служити розважанню й повчанню. Видається мені, ти хочеш прибрати перше.

Філософ. А ви прибрали друге. Ваша розважальність утратила будь-яку повчальність. Та може, мої повчання набудуть розважальності? [10, с. 303]

Розв’язують проблему митці неймовірно суголсно.

У Франка: «Коли театр має бути школою життя, то мусить показувати нам те життя, зображувати і аналізувати його прояви, будити в слухачах критику сього життя, будити почуття, що такі а такі прояви є добрі, а тамті – погані. А щоб критика була вірна, мусить бути повною і всесторонньою, опиратися на повнім і широкім зображенні суспільності. <...> Такі безмірно важні факти, як лихва, ліцитація, вплив банків на селянство, вплив роздроблення ґрунтів, утрати землі, фабрик, тартаків, гуралень і т. і. – все се досі неткнуте поле в нашій драматичній літературі. Певна річ, тут багато зробити можна, і цензура заборони не покладе, – треба тільки, щоб найшлися талановиті писателі» [17, с. 280–281].

У Брехта: «Нафта, інфляція, війна, соціальна боротьба, сім'я, релігія, пшениця, торгівля забійною худобою – усе це стало предметом театральної вистави. Хори розтлумачили глядачеві незрозуміле йому співвідношення сил. Кіномонтаж показував йому події в усьому світі. Екран демонстрував статистичний матеріал. Учинки людей піддавалися критиці через те, що на перший план вийшли їхні приховані причини. Показували вчинки правильні й неправильні. Показували людей, які знають, що роблять, і людей, які не знають того. Театр став полем діяльності філософів – таких філософів, які прагнули не лише пояснити світ, але і змінити його. На сцені постала філософія; таким чином, на сцені з'явилося повчання» [8, с. 68].

Звісно, таку схожість думок багато визначила політична й освітня «німецькість» Галичини другої половини 19 ст. Тож не дивно: маючи спільне підґрунтя власних естетичних платформ (Шекспір, Дідро, Шіллер...), Франко і Брехт шукають особливий драматургічний жанр, у якому бажаний дидактизм буде органічним. Ним виявилася драма-притча – обробка популярної фабули з чіткими ознаками осучаснення, гострої актуальності. І хоча виокремлення ознак параболічності в п'єсі досі лишається відкритою теоретичною проблемою (передусім через багатомірність драматургічного тексту), назвати твори цього жанру в Брехта не складає труднощів. Услід за автором маємо згадати «Людина є людина», «Кар'єра Артуро Уї...», «Добра людина із Сичуані», «Кавказьке крейдяне коло». Близькими до них із погляду дидактичності є «повчальні» або «навчальні» п'єси («Lehrstücke») «Виняток і правило», «Горації та Куріації», «Захід» тощо.

Такий підхід дає можливість уточнити жанр деяких Франкових п'єс, особливо другого періоду його творчості (1878–1886), позначеному відходом від наслідування романтичної драми й заостренням соціальної проблематики. «Послідній крейцар» і перша редакція «Рябини» є добрими зразками параболічної драматургії. У першому автор обробляє мотив ваги матеріального статку в житті людини, який до того пробував утілити в поемі із доволі містичним оформленням. У другій народний анекдот розгортається в притчу про непереборну силу суспільної оцінки. Подальша обробка цього сюжету в другій, значно сценічнішій, редакції «Рябини» знаменує суттєвий відхід від притчевості (збільшення мотивувальних деталей, конкретизувальних сцен, підвищення діалогічності й ролі сатири) і належить до наступного періоду творчості Франка. Показово, що у великих п'єсах цього відтинку (1891–1894) – «Украдене щастя», «Учитель» – спостерігається тенденція до заміщення параболічності дидактичністю. Особливо вона помітна при зіставленні послідовних редакцій творів і досягає апогею в одноактвці «Майстер Чирняк». Саме тоді завершується третій період драмопису Франка і кладеться початок антипозитивістському злам. У наступних п'єсах («Сон

князя Святослава», «Кам'яна душа») із виразно модерністським звучанням параболічність набуває зовсім іншого характеру, утрачає конкретність і злободенність, що Драгоманов назвав «скоками в псевдокласику».

У межах окресленої жанрової моделі «Майстер Чирняк» слід визначати як повчальну п'єсу, що розгортає зміст приказки «Ми нових богів не потребуємо, ми старого Бога любимо» [14, с. 81] у подіях авторської сучасності. Старий львівський майстер-швець не може протистояти фабричному виробництву, губить замовників і прибутки, однак уперто не хоче приймати прихід нових технологій, навіть коли їх пропонує рідний син. У простій побутовій сценці Франко утілює чи не весь арсенал поборників старого, сталого стану речей: хабар, фейлетонне знеславлення, саботаж. «Різкі зміни ненависні можновладцям. Їм хочеться, щоб усе йшло по старому. Хай ніщо не міняється принаймні тисячу років. А ще краще, якщо місяць стане і сонце припинить свій рух. Тоді ніхто не зголодніє до вечора» [11, с. 81], – ці, написані 40 років потому слова Брехта – добра ілюстрація одвічності боротьби старого з новим, а отже, і непроминущості теми. Саме тому він закликав: «Ми маємо досягти того, щоб у публіці розгоралася боротьба нового проти старого. Тобто ми маємо досягти того, щоб своїми п'єсами і своїми виставами дійсно розколоті публіку» [11, с. 150].

Робити це слід новими формами й засобами – із кількох причин. По перше, так звана «техніка» невід'ємна від відтворюваного нею змісту [12, с. 130]. По друге, «правду не можна "писати взагалі", не звертаючись ні до кого. Писати правду слід обов'язково для кого-небудь, а саме для того, хто може застосувати її на ділі» [11, с. 73], тому «зображальні засоби Клейста, Гете, Шіллера треба вивчати; але їх уже недостатньо, щоб показати нове» [11, с. 150].

Первинною основою розробки таких форм і засобів має бути правдоподібність. Із цього погляду цікавою є співзвучність двох епізодів у сценічному мисленні Франка і Брехта. Говорячи про неодоленості в декораціях (за рецензією В. Шухевича), що з об'єктивних причин виникали на виставах українського театру, Франко не міг обійти грубого порушення елементарного осмислення простору сцени: «Хоч сільська хата має звичайно тільки одні двері, артисти входять і виходять то вглибину, то вправо, то наліво» [18, с. 105]. Невідповідність сцени реальному побуту, а сценографії – життєвій правді була вагомим недоліком, «дитячою хворобою» українського театру. Коли Брехт допомагав готувати виставу «Просо для Восьмої армії», режисер М. Векверт «оголосив, що хоче встановити посеред сцени столик, за яким селяни повинні годувати вечерєю спершу купця, що співробітничав з японцями, а потім одного з офіцерів японського гарнізону, Б.<рехт> звернув його увагу на те, що тоді опиняться спиною до вхідних дверей: навряд чи це їм сподобається, – адже вони в такому краї,

де їх не дуже поважають» [2, с. 246–247]. Розв’язання проблеми привело до уведення нових дійових осіб, однак позитивно позначилося на загальній мотивації змісту вистави.

В обох випадках вирішальна роль належить урахуванню життєвого досвіду глядача, що узагальнено має привести теоретика театру до уведення поняття «народність» і відповідного його трактування. Народність є другою підвалиною розробки нових дієвих форм та засобів донесення глядачеві оновленого змісту. Первинно має йтися про звернення до досвіду народного театру, що твориться народом і формує його мистецький досвід, а лише потім – про народність як мистецьку категорію в оцінці театральних явищ. І тут погляди Франка і Брехта починають розходитися.

Принципову важливість народної драми у формуванні українського театру Франко обстоював у багатьох наукових працях, навіть окремо розглядав історію вертепу, пов’язуючи її із сучасним собі театром – у побудові сценічного простору, структурі дійства, художніх деталях. У статті «Наш театр» він запропонував звернутися до досвіду використання лялькового театру – попри те, що такі п’єси «не мусять бути творами високої артистичної стійкості, не мусять в’язатися вимогами сценічності» [17, с. 289], – у національному відродженні чеського народу.

Брехт був іншої думки: «Народна драма зазвичай є грубим і примітивним видовищем, і вельми вчена естетика мовчить про неї, а якщо і згадує, то зневажливо. У цьому разі явно бажають, щоб вона такою і лишалася, так само як деякі уряди явно бажають, щоб їхній народ був грубим і примітивним. Народна драма сповнена грубого гумору впереміж зі сльозливою сентиментальністю, прямолинійним моралізаторством і дешевою еротикою. <...> Техніка складання народних драм в усіх країнах одна й та ж і майже не міняється» [3, с. 181]. Таке нехтування традицією народної драми і бажання її «вдосконалити» зумовлене специфічним розумінням народу як структури – якщо не ієрархічної, то принаймні дискретно-градаційної, – де право вирішувати долю всіх належить одній – прогресивній, а отже, керівній групі. Звідси, «народний означає: такий, що зрозумілий широким масам, вбирає в себе і збагачує властиві їм художні форми, стоїть на їхній точці зору і обґрунтовує її, виступає від імені найбільш прогресивної частини народу і допомагає їй узяти на себе керівну роль, а отже, є зрозумілим й іншим шарам народу, пов’язаний з традиціями і продовжує їх, передає тій частині народу, яка прагне взяти на себе керівну роль, досвід нинішніх його керівників» [7, с. 167].

Суперечливість і непрозорість цього тлумачення «народності», особливо щодо ролі того, що Брехт називає «традицією», посилюється при його спробі вийти за межі одного етносу. «Позанаціональність» епічного театру, естетики загалом має цілком утилітарне походження: «Швейцарської драматургії не існує, французька існувала колись,

американська і датська сприймаються мешканцями Європи як суто європейська. Епічний театр довгий час називали “антинімецьким”, націонал-соціалісти вважали його просто виродженим театром. З іншого боку, капіталізм – це щось дивовижно інтернаціональне, і, як усім видається, він привів до дивовижного нівелювання у способі життя народів різних країн» [8, с. 83]. Примітно, що дві останні тези постали приблизно в один час – у 1938 та 1939 роках відповідно.

Навряд чи тільки захоплення марксистськими ідеями могло так денаціоналізувати естетику Брехта. Особливо це помітно на тлі чіткої національної позиції Франка – в усіх його політично-світоглядних іпостасях: і як соціаліста, і як «казенного радикала», і як поступовця, – митця, який теж протистояв капіталістичній деморалізації суспільства. У будь-якому разі, ідея інтернаціонального театру як засобу боротьби проти інтернаціонального капіталізму видається щонайменше натягнутою. Думаю, головною причиною стала панівна, диктаторська націоналістична стратегія НСРПН, що її довелося пережити далеко не одному Брехтові.

Доказом наведу кілька тез із пізніх праць Брехта, датованих тими 1950 ми роками, коли він зміг повернутися на рідну землю і працювати на ній на благо рідного народу.

На захист оперної інтерпретації «Фауста», зробленої Г. Ейслером, Брехт сказав: «Ейслер підносить дзеркало до обличчя німецької буржуазії в історичний момент, коли вона знову закликає інтелігенцію зрадити свій народ. <...> По моєму, саме він став на бік світлих сил, які в Німеччині боролися й продовжують боротися з темними силами, і він здійснив позитивний внесок у велику проблему Фауста, внесок, за який німецькій літературі не доводиться червоніти» [13, с. 274–275].

У роздумі про космополітизм німецьких класиків і своїх сучасників Брехт сформулював дві тези, що складають основу пролетарського мистецького самоусвідомлення: «1. Справді інтернаціональними творами є національні твори мистецтва. 2. Справді національні твори вбирають у себе інтернаціональні тенденції та новаторство» [5].

Чи відійшов цей Брехт від ідей марксизму? Ні – надто свідомими були його переконання. Власне й потреби такого відходу не було – за певних компромісів соціалізм непогано уживається із націоналізмом, і не обов’язково у формі нацистських девіацій. І тому дещо пізніше, але від того не менш шире національне осмислення власної творчості уможливило таку несподівану ще рік перед тим фразу соціаліста Брехта: «Заклик класиків зберігає своє значення й донині: “Або в нас буде національний театр, або не буде жодного!..”» [4, с. 131].

Те саме мав на увазі й Франко, говорячи шістьдесят років раніше: «Театр мужицький у нас можливий, а з національного і культурного погляду навіть конечний. <...> Чи найдуться у нас люди, котрі би схотіли і зуміли піти тою ж дорогою, керуючись освітніми і національними потребами,

традиціями та звичками нашого народу?» [17, с. 288, 292].

Культура може мати різне політичне забарвлення, може нести різні цінності. Але позбавлена національного ґрунту, вона є неживою, нежит-

тедайною. Кожній людині потрібні свій час і умови, щоб це усвідомити, та головне – таки це усвідомити, бо «Сьогодні входить у Завтра, збагачене своїм Учора» [9, с. 292].

Бібліографія

1. Брехт Б. Выступление на секции драматургии / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. – М. : Искусство, 1965. – С. 143–150.
2. Брехт Б. Диалектика на театре / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 2. – М. : Искусство, 1965. – С. 221–250.
3. Брехт Б. Замечания о народной драме / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. – М. : Искусство, 1965. – С. 181–187.
4. Брехт Б. Из речи на Общегерманском конгрессе деятелей культуры в Лейпциге / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. – М. : Искусство, 1965. – С. 129–131.
5. Брехт Б. Космополитизм / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. – М. : Искусство, 1965. – С. 191.
6. Брехт Б. «Малый органон» для театру / Бертольт Брехт // Про мистецтво театру : збірник / упоряд., вступ. ст., прим. і переклад О. С. Чиркова. – К. : Мистецтво, 1977. – С. 81–126.
7. Брехт Б. Народность и реализм / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. – М. : Искусство, 1965. – С. 165–173.
8. Брехт Б. Небольшой список наиболее распространенных и банальных заблуждений относительно эпического театра / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 2. – М. : Искусство, 1965. – С. 81–83.
9. Брехт Б. Перечитывая мои первые пьесы / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. – М. : Искусство, 1965. – С. 286–292.
10. Брехт Б. Покупка меди / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 2. – М. : Искусство, 1965. – С. 277–478.
11. Брехт Б. Пять трудностей пишущего правду / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. – М. : Искусство, 1965. – С. 66–83.
12. Брехт Б. Театр удовольствия или театр поучения? / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 2. – М. : Искусство, 1965. – С. 65–74.
13. Брехт Б. Тезисы к дискуссии о Фаусте / Бертольт Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. – М. : Искусство, 1965. – С. 242–275.
14. Етнографічний збірник / видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. – Львів : НТШ, 1901. – Т. Х. Галицько-руські народні приповідки. Вип. 1. А–Відати / зібрав, упорядкував і пояснив др. І. Франко. – VIII+202 с.
15. Франко І. До історії соціалістичного руху / Іван Франко // Мозаїка. Із творів на ввійшли до Зібрання творів у 50 томах / упоряд. З. Т. Франко ; М. Г. Василенко. – Львів : Каменяр, 2001. – С. 400–423.
16. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи / Іван Франко // Зібрання творів у 50 томах. Т. 26. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 5–14.
17. Франко І. Наш театр / Іван Франко // Зібрання творів у 50 томах. Т. 28. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 279–292.
18. Франко І. Руський театр / Іван Франко // Зібрання творів у 50 томах. Т. 29. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 96–113.
19. Франко І. Чого ми хочемо? / Іван Франко // Зібрання творів у 50 томах. Т. 44. Кн. 1. – К. : Наукова думка, 1984. – С. 25–27.

к.ф.н. Король Є.О.

Житомирський державний університет імені Івана Франка
(Україна)

Мотив книги в п'єсі Б. Брехта „Видіння Симони Машар“ і в романі Л. Фейхтвангера „Симона“*

З жовтня 1942 до лютого 1943 Б. Брехт і Л. Фейхтвангер разом працювали над драмою „Видіння Симони Машар“. Однак між співавторами виникли непорозуміння: Фейхтвангер наполягав на глибшій психологізації образу головної героїні, в той час як Брехт, захищаючи принципи епічного театру, виключав детальну розробку психологічного аспекту [1; 108]. Наслідком цього творчого непорозуміння стало написання двох творів замість одного: виникла драма Брехта „Видіння Симони Машар“ (1943) і роман Фейхтвангера „Симона“ (1944).

В обох творах тематизовано окупацію Франції німецькими військами під час Другої світової війни. В центрі драми і роману – образ Симони, дівчини-підлітка. Вона працює на власника парку вантажівок, а в романі Л. Фейхтвангера є водночас племінницею свого патрона. Втікаючи від німецьких військ, що просуваються все глибше по французькій території, велика кількість біженців прямує на південь, і містечко, де знаходиться парк вантажівок і бензоколонка, що є частиною підприємства, опиняється на їх шляху. В обох творах головні героїні намагаються допомогти біженцям всупереч волі своїх хазяїв. Обидві дівчини також дуже серйозно ставляться до свого громадського обов'язку і роблять все можливе, щоб зашкодити просуванню німецьких військ вглиб країни. З цією метою дівчини підпалюють запаси бензину, які сховано від французької влади паном Супо (володар автопарку в п'єсі Брехта) і паном Планшаром (в романі Фейхтвангера). Наївність уявлень Симони в романі Л. Фейхтвангера та в п'єсі Б. Брехта, доцільність дій кожної героїні залишається при цьому відкритою темою.¹ В обох творах на дівчинок чекає трагічна доля. З'ясувавши, хто знищив пальне, Симону в п'єсі Брехта відправляють до притулку для божевільних при монастирі, а героїню Фейхтвангера – в тюрму. При цьому в обох випадках карна ініціатива виходить не від окупантів, а від представників французьких капіталістичних кіл.

Імпульс діям Симони Машар у драмі Б. Брехта і Симони Планшар у романі Л. Фейхтвангера задає легенда про Жанну д'Арк. Книгу про неї читає і героїня Брехта, і Симона в романі Фейхтвангера. Прочитане перетікає до сновидінь кожної дівчинки. В цих снах дівчата асоціюють себе з легендарною французькою дівою. Отримавши натхнення зі своїх видінь, обидві Симони відважуються на вищеописані вчинки.

Таким чином, в обох творах книга і читання відіграють ключову сюжетну роль. Проте варто відзначити, що ставлення до цього артефакту в досліджуваних п'єсі та в романі різні.

Важливо, по-перше, із чиїх рук героїні кожного твору отримують книги про Жанну д'Арк. У драмі Брехта книгу дає дівчинці її патрон, володар автопарку і бензоколонки. Він робить це, бо вважає: „У такі часи їй [Симоні] корисно ознайомитись з історією Франції. Нинішня молодь забула, що таке Франція. <...>. Почитайте, який панував тоді дух. Бог свідок, Орлеанська діва могла б зараз стати нам у пригоді“ [2; 1848].² На питання одного з шоферів, звідки з'явиться нині герою, пан Супо з пафосом заявляє, що таким може стати будь-хто, поміж інших і маленька Симона (їй у п'єсі Брехта одинадцять років). Пан Супо постійно наголошує на своєму патріотизмі. Тим не менш, коли доходить до необхідності віддати свої вантажівки для перевезення біженців далі на південь, він вважає за краще вивезти власне майно або забезпечити транспортом почесного клієнта – полковника, що воліє врятувати свої запаси вина. Заради збереження підприємства, пан Супо пристосовується до будь-яких умов і в решті решт готовий співпрацювати з окупантами. Патріотизм патрона в п'єсі Брехта, за словами В. Гросе, „показний, не надто серйозний“³

2 In solchen Zeiten soll sie [Simone] ruhig die Geschichte Frankreichs ansehen. Diese Jugend weiß ja nicht mehr, was Frankreich ist. <...>. Lest nach, was für ein Geist damals wehte. Weiß Gott, wir könnten eine Jungfrau von Orléans brauchen [2; 1848].

3 <...> plakativ[en], wenig ernst gemeint[en] <...> [1; 107]. – Тут і далі переклад мій. – Є.К.

* Цитати з обох творів наведені в моєму перекладі. – Є.К.

1 Ср.: [1; 107].

[1; 107]. Більш за те, наприкінці драми Супо буде одним з тих, хто судитиме Симону і прирече її на ув'язнення у монахинь.

Спрощуючи, скажемо, що книга в п'єсі Брехта потрапляє до Симони із рук ворога. Недаремно один із робітників автопарку, дружньо налаштований до дівчинки, намагається відмовити її від читання. Його слова – наче попередження [пор.: 2; 1847].

В свою чергу, Симона Планшар у романі Фейхтвангера отримує книгу про Жанну від друга. Його звуть батечку Бастід, і він палітурник (враховуючи роль, яку взагалі відіграє в романі книга, професія знакова). Бастід набагато старший від Симони. З нею його пов'язують спогади про батька дівчинки, борця за права людини, який поїхав до Африки, щоб провести там дослідження фактів притиснення аборигенів. Публікація результатів роботи П'єра Планшара безпосередньо зачіпала б інтереси тих, хто експлуатував місцеве населення, а тому батька Симони змусили зникнути. Проте пам'ять про нього для його друзів, у тому числі і для палітурника Бастіда, жива.

Таким чином, людина, яка дає Симоні книгу, в романі Фейхтвангера постає як спільник. Хоча, і це потрібно визнати, спільник не дуже активний, навіть слабкий. По-перше, через свій похилий вік, а по-друге, – бо він схильний до гнівних промов, але не до конкретних дій. Тут професію палітурника можна тлумачити як метафору віддаленості від реальної дійсності, життя поза межами спільноти, яке веде людина, заглиблена в абстрактний світ книжок (а з ними Бастід, майстер своєї справи, обходиться дуже любовно [3; 23-24]). Однак саме від нього Симона чує фразу: „Хто, якщо не ти? Коли, якщо не зараз?“¹ [3; 27]. Фразу, що, до речі, є цитатою з Талмуду, тобто, у свою чергу, також відсилає до книги, при цьому до однієї з тих, що визначають життя цілих народів. Завдяки відсилці до Талмуду мотив книги та її впливу на свідомість і саме існування людини починає звучати в романі вже на загально-культурологічному рівні. Симона приймає висловлювання, процитоване Бастідом, на власний рахунок і починає діяти.

Тобто людина, з рук якої приходить книга в романі Л. Фейхтвангера, сама пасивна, але спроможна надати юній і максималістичній головній героїні імпульс до активної боротьби. І той імпульс первісно несе позитивний заряд, адже виходить від друга і пов'язаний з пам'яттю про батька, бунтівника і героя. Врахуємо і прізвисько палітурника „батечку Бастід“ (*Père Bastide*) – французьке слово *père* охоплює цілий комплекс значень, що дорівнює українському „батько“. Тобто, дружність Бастіда, його духовна спорідненість Симоні позначається також ономастично.

Самі книжки в п'єсі Б. Брехта і в романі Л. Фейхтвангера представлені по-різному. Про використання книги в художньому світі драми Брехта В. Гросе пише: „Симоні пропонують взирець кла-

сично-бюргерської літератури, щоб виховати дівчинку в дусі такої літератури і тим самим – в дусі бюргерства. Виховати Симону таким чином родині Супо, однак, не вдається, оскільки Симона, цілком ідентифікуючи себе з Орлеанською дівкою, не робить потрібні розмежування стосовно патріотизму, що, на думку буржуазії, обов'язкові там, де патріотична поведінка вступає в конфлікт з інтересами буржуазно-капіталістичної держави. <...> Симона гадки не має про класовий характер патріотизму в класовому суспільстві і, відповідно, текст, що їй вручили, читає некритично. Вона не тямить, що правлячий клас використовує і підтримує її політичну позицію, доки ця позиція послуговує інтересам цього класу, стримуючи заворушення в народі“ [1; 112].²

Важко сказати, якою мірою Симона, одинадцятирічна дівчинка, здатна була б сприйняти книгу про Жанну в такому ключі, як це представляє Гросе, і наскільки пан Супо прозирає можливість подібного впливу на свідомість підлітка. Проте амбівалентна сутність самої книги очевидна: легенда про Орлеанську діву прикриває неприродний факт: Жанну згубили не англійці, її судили і стратили власні співвітчизники.

На цій обставині робить акцент також і Л. Фейхтвангер у своєму есе про створення „Симони“. Він стверджує, що вони з Брехтом, починаючи працювати над спільною п'єсою, одностайно воліли зробити ключовим для концепції твору факт зради Жанни д'Арк французькою знаттю [тут за: 4; 167-168]. Легенда в п'єсі Брехта постає тим самим як явне зло, засіб прикрашання, що затушовує істину. Варто зазначити, що мотив книги як засобу створення легенди, міфотворчого інструменту буде прописаний Брехтом і в його романі „Діла пана Юлія Цезаря“.³

В свою чергу, Симона в романі Фейхтвангера обирає для читання специфічну книгу про Жанну: том включає анекдоти і маловідомі факти з життя діви. Це вже не легенда, героїчна і пафосна, а своєрідне зібрання історій інтимного характеру, що

2 Simone wird ein Werk klassisch-bürgerlicher Literatur zur Lektüre gegeben, damit sie im Geiste dieser Literatur und damit des Bürgertums erzogen werde. Der von den Soupeaus so imitierte Erziehungsprozess missglückt jedoch, da Simone in der vollständigen Identifikation mit der Jungfrau von Orleans nicht die notwendigen Grenzen gegenüber dem Patriotismus zieht, die dort nach Ansicht des Bürgertums gezogen werden müssen, wo das patriotische Verhalten mit den Interessen des bürgerlich-kapitalistischen Staates konfliktiert. <...> Simone weiß nichts von dem Klassencharakter des Patriotismus in einer Klassengesellschaft, und entsprechend unkritisch liest sie den ihr ausgehändigten Text. Sie durchschaut nicht, dass ihre patriotische Haltung von der herrschenden Klasse ausgenutzt und gefördert wurde, solange sie den Interessen dieser Klasse diene, um die Erhebung des Volkes niederzuhalten [1; 112].

3 В такому світлі постають і книга, яку збирається написати молодий історик, і „Записки про Галльську війну“. Пор.: Король Є.О. Рецепція історії в романі Б. Брехта «Діла пана Юлія Цезаря» // Брехтівський часопис: Статті, доповіді, есе: Збірн. наук. Праць (філолог. науки) – №3 / [Ред. колегія Бондарева О.Є., Білоус П.В., Віцисла Е. та ін.] – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2013. – С. 145-147.

1 Wer, wenn nicht du? Und wann, wenn nicht jetzt?[3; 27]

так само інтимно проживаються Симоною Планшар. Наприклад, мотив читання та сюжетна лінія сновидінь (сни дівчини, як вже було зазначено, спричинені книгою), пов'язані з мотивом дружби, що є важливим для творчого моделювання внутрішнього світу головної героїні в романі. На тлі мотиву читання і сновидінь показані також глибинні душевні рухи дівчинки-підлітка. Симоні в романі Фейхтвангера п'ятнадцять років, вона тільки-но відкриває в собі здатність подібатись чоловікам і свої власні перші почуття. Уві снах, що розгортаються як підсвідомий відбиток того, що дівчина переживає, думає, а головне – читає, стають явними, наприклад, симпатії Симони до одного з шоферів, Мориса. До композиційного комплексу, пов'язаного з інтимною сферою і водночас – з книгою та снами, належить також образ батька Симони. Безпосередньо від нього сновидиця отримує завдання посадити на трон наслідного принца та врятувати Францію.

У п'єсі Б. Брехта аналогічне повеління виходить від янгола з обличчям брата Симони. Тут, звісно, також простежується певна психологізація через мотив сновидіння і – опосередковано, як і у Фейхтвангера, – через мотив книги. Адже дівчинка живе надією, що її брат Андре, солдат-доброволець, все ще живий, і не дивно, що він являється їй уві сні. Аналогічно відбувається художнє моделювання підсвідомого аспекту в образі головної героїні: в сновидіннях Симони Машар також стає очевидними її дівочий інтерес до одного з шоферів парку, що, точнісінько як і в романі Фейхтвангера, зветься Морисом.

Проте інтимні моменти життя героїні змальовані у Брехта в більш ділових, холодних тонах, ніж у романі Л. Фейхтвангера „Симона“. Стосовно брата Симони у Б. Брехта сказано: „<...> прислухайся, танки йдуть – вони наче м'ясорубки. Не дивно, що твій брат вже янгол!“ [2; 1858].¹ В одному контексті із згадкою про танки, про вбивчу машинерію війни появлення Андре в образі янгола стає додатковим художнім прийомом для розкриття теми війни, а разом із тим – зради Франції правлячим класом буржуазії. Взагалі, згадка про Андре в контексті п'єси з самого початку послугує створенню негативного образу капіталістів. Адже Симона працює в автопарку, щоб зберегти для Андре його робоче місце, поки він на фронті, а пан Машар і його мати, користуючись з цього, змушують дівчину за копійки виконувати роботу декількох дорослих працівників [пор.: 2; 1849]. Тобто, у Брехта образ брата Симони, рідної людини, спрацьовує перш за все в ключі тематичної і ідейної функціональності, посилюючи антикапіталістичне звучання твору.

Образ батька Симони Планшар у романі Л. Фейхтвангера також несе подібне змістовне навантаження. Недаремно він представлений як борець за права простої людини, що загинув внаслідок своєї діяльності проти експлуататорів простих

африканців. Проте образ батька Симони в романі Фейхтвангера глибше вписаний до контексту спогадів інших персонажів, ніж брат Симони в п'єсі Брехта. Це можуть бути позитивні чи негативні спогади: палітурник Бастід і деякі інші мешканці міста шанують пам'ять П'єра Планшара, в той час як мачуха П'єра (вона заправляє в домі дядька Симони) ненавидить свого прийомного сина навіть після його смерті. Якими б не були ці спогади, сам факт їх існування переводить фігуру П'єра Планшара з рівню суто функціональної метафори, до якого наближається образ Андре в п'єсі Брехта, в площину художнього відтворення стосунків між окремими персонажами, їх почуттів і самої людяності у розмаїтті її проявів. Тим самим, і весь ланцюжок аналізованих елементів художньої системи роману (образ батька – сюжетна лінія сновидінь – мотив книги) стає менш функціоналізованим і раціоналізованим, ніж аналогічний комплекс у драмі Брехта, а мотив книги і читання опосередковано набуває пом'якшених, інтимних рис.

Тому не є дивним, що книга в романі Фейхтвангера постає також в іще одній функції, а саме як таємний друг, що здатний втішати: „Часто в ці тяжкі дні Симона читала свої книжки, в них вона знайшла застереження і вірець. Спонування, втіху, джерело пізнання“ [3; 178].² Симона в романі Фейхтвангера звертається до книжок кожного разу, коли шукає заспокоєння або поради. Для неї вони, як зазначено у наведеній вище цитаті, стають і моральною підтримкою, і „джерелом пізнання“. В творі Фейхтвангера зображено, як пише Х. Церран: „<...> вплив мистецтва як засобу пізнання, через нього пояснено необхідність вчинку Симони. Тут відтворено функцію мистецтва як феномену, завдяки якому з'являється сенс, витлумачується історія [5; 169].“³

Таке однозначне визначення книги як джерела пізнання або мистецтва як засобу тлумачення історії було б неможливим в п'єсі Б. Брехта „Видіння Симони Машар“. Не тому, що книга, за Брехтом, апіорі не може послугувати пізнанням, а тому, що свідомість головної героїні не підготовлена до сприйняття книги, яку вона читає. Серед розумових здібностей Симони в драмі Б. Брехта постійно підкреслюється одна – здатність фантазувати. Дівчинці достатньо почути розповіді про фронтові події, або почитати книгу, щоб марити почутим або прочитаним всю ніч. Один з персонажів напругу зазначає, що у Симони забагато фантазії.⁴ Уява дівчинки поєднує раціональне та ірраціональне, являє собою суміш думки і почуття, і думка існує тут завдяки відчуттю. Така суміш виключає кри-

2 Oft in diesen schweren Tagen hatte sie [Simone. – E.K.] in ihren Büchern gelesen, sie waren ihr Mahnung und Vorbild geworden. Ansporn, Tröstung, Quelle der Erkenntnis [3; 178].

3 Dargestellt wird die Wirkung der Kunst als Mittel der Erkenntnisförderung, sie vermittelt die Einsicht in die Notwendigkeit der Aktion von Simone. Gestaltet wird die Funktion der Kunst als Sinnvermittler, als Deuter der Geschichte [5; 169].

4 Pop.: Zu viel Phantasie [2; 1853].

1 <...> horch, die Tanks gehen durch wie Wurstmaschinen: kein Wunder, dass dein Bruder schon ein Engel ist [2; 1858].

тичність мислення, яка, за Брехтом, необхідна, щоб правильно сприймати книгу. В тексті драми те, як саме героїня читає, напряду оцінюється, а саме, маленька Симона „погано читала свою книжку“ [2; 1894].¹ Мається на увазі, що дівчинка зі своїм незрілим мисленням не навчилася з прочитаного, не зрозуміла, що насправді Жанну вбили не англійці, а її заможні співвітчизники, що загибель країни несуть не стільки окупанти, скільки вітчизняні капіталісти, ладні співпрацювати з загарбниками заради збереження свого майна. Цю фразу: „Вона погано читала свою книжку“, – можна сприймати не тільки як вираження співчуття до надто довірливої героїні, що захоплювалась легендою, не помічаючи тіньової сторони стосунків між Жанною д'Арк і правлячими колами Франції, і тому до останнього не передбачувала, яка доля спіткає її саму. Це також застереження для глядача п'єси самого Б. Брехта: книгу можна читати „погано“ і „добре“, тобто з розумінням і без. Таким чином, однозначного негативного ставлення до книги і читання в п'єсі Брехта не має – є спроба застерегти, що самого читання замало, що реципієнт має також аналізувати, сумніватись, робити висновки і вчитися з прочитаного.

Судячи з того, як змінювалось ім'я головної героїні в процесі розробки концепції п'єси „Видіння Симони Машар“, Брехт прагнув зробити свою власну книгу таким просвітницьким інструментом, позбавити її будь-яких рис легенди, що здатна тільки заплутати, а не навчити мислити. У початковій версії головну героїню звати не Симоною, а Жанною, проте вже тоді це ім'я використовується в нарисах до п'єси паралельно з іменем Мишель: *jeanne gotard, michele gotard* [6; 25-36]. Тобто поступово Брехт відходить від художнього наміру підкреслено зіставляти свою маленьку героїню з Жаною д'Арк. Навіть від початкового варіанту фамілії головної героїні (*gotard*), який так нагадує німецьке слово *Gott* („Бог“), Брехт зрештою відмовляється. Адже то був би надто прозорий натяк на легенду про Жанну, що чула голоси святих, і історія про Симону сама б перетворювалась на майже не зауальований переказ легенди про Орлеанську діву. А легенда, оскільки вона розрахована на довірливе, абсолютно некритичне сприйняття, не могла б повчати, а, навпаки, суперечила б і заважала реалізації просвітницьких настанов п'єси.

Якщо основну ідею, пов'язану з мотивом книги в п'єсі Б. Брехта, можна б було сформулювати як: „Людина має вміти читати“, – то в досліджуваному романі Л. Фейхтвангера відповідна думка мала б звучати: „Не може бути, щоб людина не вміла читати“. Адже, на відміну від Симони в п'єсі Брехта, героїня Фейхтвангера від початку показана як особа, ментально дозріла для того, щоб правильно сприймати прочитане. Симону охарактеризовано як вдумливу особистість з, можливо, дещо повільним мисленням, але натомість глибоку та ґрунтов-

ну у розумінні інформації, що поступає до неї.² Зазначимо, що цю характеристику дівчинці надано на перших сторінках того розділу роману, де вона вперше відкриває книжки про Жанну. Тим самим в сюжетній лінії, пов'язаній з книгою, одразу починає вибудовуватись певна модель стосунків між імпліцитним читачем (Симоною) і книгою: це саме той випадок, коли читач має всі передумови, щоб зі всією повнотою розуміти прочитане.

Цей розділ в романі Фейхтвангера, до речі, так і називається: „Die Bücher“ („Книги“). У п'єсі Брехта перший розділ також називається „Das Buch“ („Книга“). Проте, на відміну від епічного жанру роману, в драмі засоби зображення статичного об'єкту обмежені (адже дія та діалог у драмі переважають описовість), і книга тут трохи відходить на задній план. В той час як у романі Фейхтвангера цьому артефакту приділено багато уваги, наявні коментарі до процесу читання, за яким ми спостерігаємо Симону, а також ретельні описи книжок, що їх Симона отримала від батечка Бастіда.³ Повідомляється, що чорна книга великого формату – серйозна, наукова. Червона, „дуже симпатична“, натомість, включає багато ілюстрацій, розважає та захоплює. А маленька, старовинна книга, що зачитана, захватана, а тому ніби зберігає емоціональну пам'ять про попередніх читачів і самим своїм видом нагадує про спадковість знання і пізнання, про важливість і приналежність душевного проживання того, про що читаєш, вміщує легенди та „зворушливі анекдоти“ [3; 60-61]. Тобто, зовнішній вигляд співвідноситься тут зі змістом. Гармонія між зовнішнім і внутрішнім, та й сам по собі детальний опис вказує на те, що в тексті роману Фейхтвангера книги, між іншим, подані як витвір мистецтва. Вони не тільки мають виконувати просвітницьку роль, а, як і будь-яка картина, скульптура або музична п'єса, володіють правом на власне життя в сфері естетичного.

Стосовно розділу „Книги“ варто зазначити також, що процес читання подається тут наче таїнство. На відміну від героїні Брехта (Симона в його п'єсі читає прилюдно, коли доведеться), Симона у Фейхтвангера залишається наодинці з собою і з книгами. Таким чином, процес читання проходить в обстановці, що сприяє зануренню в світ книжок, а також самозаглибленню. Це робить читання в романі Фейхтвангера подібним до молитви, коли людина відкривається для вищого пізнання всесвіту і своєї власної сутності.

1 Поп.: *Sie hat ihr Buch nicht gut gelesen* [2; 1894].

2 Поп: *Allein Simone war nicht träge, sie war nur zu langsam. Dafür begriff sie, was sie einmal begriff, ganz tief und verstand es anzuwenden* [3; 60].

3 *Von den drei Büchern, die er ihr diesmal gegeben hatte, war das eine ziemlich groß im Format, Père Bastide hatte es in ernsthafte, schwarze Leinwand gebunden, es schien wissenschaftlich und etwas trocken. Das zweite hatte er rot gebunden, mit rotem Lederrücken und roten Lederecken, sehr hübsch, es war wohl leicht zu lesen, es schien spannend und es war versehen mit vielen interessanten Illustrationen. Das dritte aber war von kleinem Format, es hatte einen altmodischen Einband mit viel Gold und Verzierungen, es war abgegriffen und zerlesen; es schien eine Sammlung von Legenden und rührenden Anekdoten* [3; 60-61].

Книги як джерело пізнання і витвір мистецтва, читання як таїнство, – у такому ставленні до книг в романі відчувається вплив біографічного моменту: сам Фейхтвангер, як відомо, дуже шанував книги, за своє життя зібрав три величезні приватні бібліотеки. Остання, що знаходилась на Віллі Аврорі, будинку Фейхтвангерів в Америці, завдяки зусиллям Марти, дружини Фейхтвангера, ще роки після смерті письменника була відкрита для всіх, хто потребував наукових робіт для своїх досліджень. Обсяг зібрання вражає: 22 000 томів і досі знаходяться на віллі, ще 8 000 особливо цінних складають Бібліотеку пам'яті Л. Фейхтвангера в Університеті Південної Каліфорнії [7].

Хоча читання наодинці з собою для героїні Фейхтвангера викликane також і нагальною необхідністю. Адже Симона не хоче, щоб мадам Планшар застала її за книгами, бо самий факт читання дратує жінку, вона напругу пов'язує читання і знання, яке міститься в книжках, з інтелектуалізмом і антикапіталістичним світоглядом, яким відрізнявся її прийомний син П'єр Планшар [3; 59].¹ У художньому світі п'єси Брехта капіталісти самі можуть використовувати книгу, намагаючись через неї розповсюдити вигідні для них міфи. Книга у Брехта починає дратувати хазяїв Симони тільки тоді, коли дівчина приймається за неї у свій

робочий час, або коли у розв'язці стає очевидним, що Симона з її дитячою прямоотою і чесністю не помітила, що у запропонованій їй книзі інтереси можновладців вищі за патріотизм. В той самий час в романі Фейхтвангера книга од початку протистоїть світу буржуа і ненависна їм. В цьому плані знову проявляється однозначність у сприйнятті книги в романі Фейхтвангера порівняно з амбівалентним ставленням до цього артефакту в драмі Брехта.

Взагалі, якщо, згідно з думкою В. Кьопке, обидва, і Брехт, і Фейхтвангер, „заміняють легенду про Жанну д'Арк впливом цієї легенди на дійсність“ [8; 162],² то сам цей вплив показаний в обох творах по-різному. Книга постає в п'єсі Брехта як інструмент, що може бути використаний будь-ким, як на благо, так і на біду. Книга здатна нести пізнання, але лише за умови, що реципієнт критично ставитиметься до прочитаного, зберігаючи свою свідомість від згубного впливу міфу. В свою чергу, мотив книги і читання в романі Л. Фейхтвангера поданий у більш помірному, традиційному ключі. Книга постає тут як однозначне джерело пізнання, як осередок мудрих і добрих думок, що спонукають до благородних дій. Книга в романі Фейхтвангера – друг, порадник, утіха, а, між іншим, – також об'єкт естетичної насолоди.

Література

- Große W. Bearbeitungen des Johanna-Stoffes. – München : R. Oldenburg Verlag, 1980. – 131 S.
 Brecht B. Die Gesichte der Simone Machard // Brecht B. Gesammelte Werke in 20 Bänden. – B. 5. Stücke 5. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1975. – S. 1841-1911.
 Feuchtwanger L. Simone. – Berlin : Aufbau-Verlag, 1960. – 270 S.
 Pistiak A. „Der Krieg geht weiter“. Anmerkungen zu Lion Feuchtwangers *Simone* // Lion Feuchtwanger und die deutschsprachigen Emigranten in Frankreich von 1933 bis 1941 / [Hrsg. von Daniel Azuéllos]. – Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte. Band 76. – Bern u.a. : Peter Lang, 2006. – S. 167-186.
 Zerrahn H. Exilerfahrung und Faschismusbild in Lion Feuchtwangers Romanwerk zwischen 1933 und 1945. – Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. – Band 630. – Bern ; Frankfurt am Main ; Nancy ; New York : Peter Lang, 1984. – 254 S.
 Brecht B. Bertolt Brecht-Archiv. 1190. Die Gesichte der Simone Machard. Entwürfe – 3 – Mappe Berlau.
 Villa Aurora. Die Geschichte von der Villa Aurora. – Режим доступу до сторінки: <http://www.villa-aurora.org/de/villa-aurora-geschichte.html> (дата звернення до сторінки: 11.02.2015).
 Köpke W. Jeanne d'Arc im Zweiten Weltkrieg // Lion Feuchtwanger und die deutschsprachigen Emigranten in Frankreich von 1933 bis 1941 / [Hrsg. von Daniel Azuéllos]. – Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte. Band 76. – Bern u.a. : Peter Lang, 2006. – S. 155-166.

¹ Madame wünschte nicht, dass Simone im Bett lese. Überhaupt liebte es Madame nicht, dass Simone las. Madame war argwöhnisch allem Bücherwissen gegenüber, aller „Theorie“, und obwohl kaum davon die Rede war, wusste Simone, dass Madame das Ende Pierre Planchards zurückführte auf seinen verstiegenen Intellektualismus [3; 59].

² Brecht und Feuchtwanger ersetzen die Legende der Jeanne d'Arc durch die Wirkung dieser Legende in der Gegenwart [8; 162]. – Переклад мій. – Є.К.

к. ф. н. Тараба І. О.

Житомирський державний університет імені Івана Франка
(Україна)

Концептуалізація тілесності в ліриці Б. Брехта (на прикладі віршів «Vom Klettern in Bäumen» та «Vom Schwimmen in Seen und Flüssen»)

Плідна історія дослідження феномену тілесності має низку здобутків у наукових системах різних дисциплін. У численних працях дослідників широким спектром відзначаються дослідження категорії тілесності у фокусі філософського дискурсу. Проте, особливості концептуалізації тілесності в царині ліричної спадщини Бертольта Брехта ще не були об'єктом наукового пошуку.

Людина, як відомо, – це найскладніша саморегулююча біосоціальна функціональна система, що виникла в результаті тривалого синтезу різних природно-культурних систем, що еволюціонували і розвивалися в родовому досвіді усіх попередніх поколінь людей. Людське тіло виявилось одним з найдоступніших для спостереження і вивчення об'єктом, унікальною індексальною базою, первинною основою концептуалізації світу, «вихідним пунктом», і слова, що позначають частини тіла людини, так само давні, як і сама людська свідомість, що зумовило актуальність нашої наукової розвідки.

Аналіз проблеми тілесності у сучасній філософській думці дає підстави для висновку про те, що основним досягненням її напрацювань є подолання уявлення про тіло як природний (фізичний) об'єкт та виявлення його позаоб'єктної природи. Визначення тіла як соціокультурного конструкту, що представляє тіло як задану суспільством матрицю та засіб кодування й репродукування культурних цінностей, ідей, норм та настанов, виділяється як домінуюче.

Як демонструє аналітичний огляд літератури, в сучасній науковій думці тілесність експлікується як діалектична єдність, що обґрунтовує чуттєвий характер людського буття як його невід'ємну онтологічну ознаку та фіксує присутність людини у світі через сприйняття, просторовість, моторність, темпоральність. Доведено існування п'яти головних культурних сенсів тілесності: як маніфестація культурної реальності та її унаочнення; як тілесна передумова й умова здійснення різноманітних культурних практик; як засіб комунікації та символізації; як визначальний чинник організації

культурної реальності та способу людського буття; як об'єкт культурних артикуляцій та оцінок (культурна семіотика тіла). Наше дослідження акумулює усі представлені культурні сенси тілесності та маніфестує до аналізу феномену тілесності з точки зору філології.

Мета дослідження полягає в аналізі напрямів концептуалізації тілесності в ході художньої інтерпретації як інструменту та категорії, яка реалізується в образно-мотивній парадигмі лірики Б. Брехта.

У нашому дослідженні основну увагу сконцентровано на виокремленні головних тілесних образів та мотивів з тілесною семантикою, встановленні їх світомоделюючих та антропологічних функцій, дослідженні специфіки та принципів мотивно-образного втілення організації тілесності у Брехтівському поетичному дискурсі на матеріалі віршів «Vom Klettern in Bäumen» та «Vom Schwimmen in Seen und Flüssen».

Визначено, що в структурі художнього твору тіло підлягає процесу «охудожнення», отримуючи певну образну інтерпретацію, в якому специфіка світосприйняття, притаманна відповідному історичному періоду, знаходить відображення у своєрідності художніх образів. Саме тому охудожнене тіло (художня тілесність) виступає цікавим об'єктом аналізу як тло вивчення концепту ТІЛО ЛЮДИНИ / HUMAN BODY в найрізноманітніших його аспектах.

Як відомо, еталоном просторової орієнтації людини є анатомічна орієнтація її тіла: передня частина – та, де розташовані органи чуття, органи зору, задня сторона – сторона спини, що відображає структурний асиметризм людського тіла. Тіло, як і інші параметри людини, – учасник численних культурних контекстів та ситуацій: філософсько-світоглядних, соціально-інституційних, культурно-нормативних. Кожен з перелічених контекстів надає тілу людини певний зміст і ціннісну спрямованість. Тілесна свідомість людини виступає першочерговою у формуванні її уявлень про саму себе, про світ, культуру, соціум. Особливої

актуальності набуває дослідження концептуалізації тілесності на прикладі художнього дискурсу. Матеріалом нашого дослідження слугують два вірші Б. Брехта «Vom Klettern in Bäumen» та «Vom Schwimmen in Seen und Flüssen».

Звернемося до аналізу твору «Vom Klettern in Bäumen». Існуючі варіанти інтерпретації досліджуваного ліричного твору знаходяться у площині активних обговорень та суперечливих трактувань. Проте, поширеною є думка, що дерево у Брехтівській картині світу символізує самого письменника у вигнанні та продуктивність його літературної діяльності. «Залазити на дерево» експлікує отримання природного, оригінального досвіду людини. Адже у дитинстві майже кожен займається такою цікавою та пізнавальною діяльністю. Варто зауважити, що дерева в багатьох культурах – це священні місця, де спочивають боги та духи. Сьогодні констатуємо втрату контакту людини з деревами, людина відчужується від природи. Брехт пропонує досвід дерев, власний досвід, автентичне сприйняття навколишньої дійсності замість споживацького проведення вільного часу в пошуках адреналіну.

В центрі брехтівського ліричного (дискурсу) зображення дійсності знаходиться людина, зокрема людина тілесна, яка репрезентується у творі шляхом використання соматичної лексики:

Wenn ihr aus eurem Wasser steigt am Abend –

Denn ihr müsst nackt sein und die Haut muss weich sein <...>

Лексеми nackt та die Haut маніфестують до категорії тілесності, яка, в свою чергу, актуалізує образ людини, що розпочинає процес пізнавальної діяльності. Людина з оголеним тілом символізує первинну людську чистоту та відсутність будь-якого досвіду. Для того, щоб здобути необхідні знання та досвід необхідно шукати великі дерева, які, на нашу думку, символізують серйозні випробування та життєві ситуації, завдяки яким ми здобуваємо безцінний життєвий досвід:

Dann steigt auch noch auf eure großen Bäume

Bei leichtem Wind. Auch soll der Himmel bleich sein.

Sucht große Bäume, die am Abend schwarz

Und langsam ihre Wipfel wiegen, aus!

Задля отримання життєвого досвіду необхідно дочекатися ночі, яка в Брехтівській картині світу символізує страх та розпач:

Und wartet auf die Nacht in ihrem Laub

Und um die Stirne Mahr und Fledermaus!

Шлях отримання життєвого досвіду – це досить складний шлях, на якому ми робимо багато помилок – у Брехта цей смисл акумулюють соматизми die Stirn (лоб) та der Rücken (спина). Символьні функції представлених соматизмів є загальновідомими та експлікують велике смислове навантаження. Лоб (Stirn) є безумовним атрибутом розуму людини та виступає синонімом голови та мозку людини. Крім того, соматизм лоб маніфестує до людської сили та витримки. Спина наділена

також важливим символічним змістом у Б. Брехта. Ця частина тіла символізує надійність, стабільність, захист. Це добре ілюструють фразеологізми сховатися за чужу спину, мати за плечима, мати плечі. Також все, що знаходиться за спиною означає небезпеку, оскільки є поза полем зору і має фактор несподіванки – всадити ніж в спину, удар у спину. Тому Брехт радить підніматися вище, тобто рухатися вперед, інакше процес отримання досвіду буде боліснішим:

Die kleinen harten Blätter im Gesträuche

Zerkerben euch den Rücken, den ihr fest

Durchs Astwerk stemmen müsst; so klettert ihr

Ein wenig ächzend höher ins Geäst.

Здобувши досвід в жодному разі не можна здаватися, опускати на коліна:

Es ist ganz schön, sich wiegen auf dem Baum!

Doch sollt ihr euch nicht wiegen mit den Knien!

Соматизм die Knien (коліна) акумулює символіку приниження, рабства, боягузтва, безсилля та розчарування у власних силах. Процес здобуття досвіду у Брехта – це природний та захоплюючий процес, але не дивлячись на низку життєвих випробувань та невдач, письменник все ж наголошує на зберіганні незламності духу та віри:

Ihr sollt dem Baum so wie sein Wipfel sein:

Seit hundert Jahren abends: Er wiegt ihn.

Апогеем життєвого шляху людини є її зміцнення та гартування, результат яких Брехт порівнює з міцністю та недосяжністю верхівок дерев.

Наступним етапом нашого наукового пошуку є аналіз ліричного твору Бертольта Брехта «Vom Schwimmen in Seen und Flüssen», який, на нашу думку, сприятиме декодуванню визначальних рис Брехтівської поетичної картини світу. «Vom Schwimmen in Seen und Flüssen» репрезентує симбіотичне злиття людини з навколишнім середовищем, пошук балансу або ж пошук компромісу між близькістю та дистанцією. Даний вірш маніфестує до самого Брехта, його відношення до природи та суспільства, мистецтва, власної роботи, аудиторії, партії чи навіть до жінок. Головним тілесним образом досліджуваного твору є людина:

Im bleichen Sommer, wenn die Winde oben

Nur in dem Laub der großen Bäume sausen

Muss man in Flüssen liegen oder Teichen

Wie die Gewäsche, worin Hechte hausen.

Der Leib ist leicht im Wasser. Wenn der Arm

Leicht aus dem Wasser in den Himmel fällt

Wiegt ihn der kleine Wind vergessen

Weil er ihn wohl für braunes Astwerk hält.

Категорія тілесності у даному творі акумулює чітку бінарну опозицію: з одного боку тілесність людини, з іншого – тілесність природи. Тіло людини символізує дерево, а рука – гілку дерева. Образ дерева, як вже зазначалося вище, дуже популярний та розповсюджений компонент художньої поетики письменника.

Der Himmel bietet mittags große Stille.

Man macht die Augen zu, wenn Schwalben kommen.

Der Schlamm ist warm. Wenn kühle Blasen quellen
Weiß man: Ein Fisch ist jetzt durch uns
geschwommen.

Mein Leib, die Schenkel und der stille Arm
Wir liegen still im Wasser, ganz geeint <...>

У представленому дискурсивному фрагменті особливої уваги заслуговує вислів *die Augen zu machen*, який транслює у Брехта насолоду та абсолютну свободу злиття з природою, на відміну від звичного значення даного виразу – закривати очі внаслідок смерті, щоб відійти до іншого світу. Соматизми *der Leib* (тіло), *die Schenkel* (стегна) та *der Arm* (рука) символізують в даному контексті усе тіло людини. Процес плавання – це хід життя. Порівняймо з процесом лазіння по деревах (*«Vom Klettern in Bäumen»*), який експлікує отримання природного людського досвіду. Поки ми пливемо – доти живемо. Але бувають моменти, коли ми просто споглядаємо світ, уподібнюючись до загальної, сірої маси:

Natürlich muss man auf dem Rücken liegen
So wie gewöhnlich. Und sich treiben lassen.
Man muss nicht schwimmen, nein, nur so tun, als
Gehöre man einfach zu Schottermassen.

Варто зауважити, що концептуалізація тілесності у досліджуваних творах Бертольта Брехта відбувається за рахунок трьох чинників: 1. Навколишня дійсність (спостережувані людиною явища природи, особливості еволюції тваринного та рослинного світу); 2. Загальні закономірності епохального розвитку світу (глобальні історичні події загальносвітового значення) та рефлексії власного життя письменника; 3. Індивідуальні ознаки людини (її фізичні, психологічні, характерологічні особливості).

Категорія тілесності в ліриці Б. Брехта є однією з семантичних домінант та смислових універсалій, у зв'язку з чим тілесність стає своєрідним універсальним кодом, який дозволяє осмислити світ в його єдності та цілісності. Тілесність в художній практиці Б. Брехта пов'язана з загальною просторовою картиною світу і співвідноситься з суміжними спеціальними образами (людина-природа). Таким чином відбувається формування стійких семантичних парадигм образів та мотивів. Тілесність у Б. Брехта корелює з такими світомоделюючими категоріями як «душа» та «речевість». При цьому ключовим співвідношенням для Брехтівської поетичної картини світу є співвіднесеність категорії тілесності з категорією поетичного слова.

Підводячи підсумки, варто зауважити, що звертаючись до соматичної лексики, письменник розширює звичне значення, сприяючи збільшенню інформативної ємності образного контексту, поглиблюючи асоціативну потенцію слова. Первинний сенс концептуалізації тілесності у Б. Брехта полягає у спробі відшукати «чисту реальність», справжню й вільну від будь-яких політико-соціальних чи естетично-стильових нашарувань. Проведений аналіз виявив специфіку охудожненої репрезентації тілесності в літературі на матеріалі творів Б. Брехта, а також образної концептуалізації тіла, що відбувається крізь призму низки образів, серед яких явно домінуючу позицію займають ті, що актуалізують специфіку семіотичної природи тілесності. Отримані результати дослідження свідчать про те, що плідним для розвитку теми може бути подальший детальний аналіз концептуалізації тілесності не лише на матеріалі ліричного, але й драматичного дискурсу Бертольта Брехта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Материнська О. В. Семантика найменувань частин тіла в англійській, німецькій, українській та російській мовах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.17 «Порівняльно-історичне та типологічне мовознавство» / О.В. Материнська. – Донецьк, 2005. – 20 с.
2. Медведева Н. С. Проблема соотношения телесности и социальности в человеке и обществе : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 / Медведева Н. С. – Луганск, 2005. – 283 с.
3. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
4. Тематический философский словарь / [Н. А. Некрасова и др.]. – М. : Наука, 2008. – 113 с.
5. Подорога В. А. Феноменология тела / В. А. Подорога. – М. : Наука, 1995. – 99 с.
6. Brecht, Bertolt: Vom Klettern in Bäumen / B. Brecht. – Gesprochene deutsche Lyrik [Online-Ressource]: <http://www.deutschelyrik.de/index.php/vom-schwimmen-in-seen-und-fluessen.html>
7. Brecht, Bertolt: Vom Schwimmen in Seen und Flüssen / B. Brecht. – Gesprochene deutsche Lyrik [Online-Ressource]: <http://www.deutschelyrik.de/index.php/vom-schwimmen-in-seen-und-fluessen.html>

к.ф.н. Лариса ФЕДОРЕНКО

Житомирський державний університет імені Івана Франка
(Україна)

Х. МЮЛЛЕР VS. В. ШЕКСПІР: «ГАМЛЕТ-МАШИНА» ЯК АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ПОСТДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Об'єктом цієї розвідки є так званий «постдраматичний театр», видатним представником якого на німецькомовній сцені став Хайнер Мюллер (1919-1995). Поряд з Крістою Вольф драматург Х. Мюллер належить до найпотужніших авторів колишньої НДР. В той час як у 1970-80-х рр. постановки його п'єс були заборонені в рідній країні, у ФРН, Франції та США вони з успіхом ставилися на сценах театру. Лише у 1986 р., отримавши нагороду за культурні досягнення, Х. Мюллер був певною мірою офіційно реабілітований у себе на батьківщині.

«Постдраматичний театр», концептуально розвинений і практично втілений ним у 1970-х рр., постав під впливом двох унікальних театральних концепцій: епічного театру Бертольта Брехта та театру абсурду Семюеля Беккета.

Примітним є той факт, що жоден з творів Х. Мюллера не є «оригінальним», автор щоразу надихався «чужими» текстами, і, особливо у пізні роки творчості, його праці створювалися шляхом колажування історичного й поетичного матеріалів. У 1970-х рр. значну масу творів Х. Мюллера складають «переробки» давньогрецьких міфів, а також драм Вільяма Шекспіра.

Неабиякий вплив на творчість Х. Мюллера справив Бертольт Брехт. Мюллер не просто наслідує манері і мистецьким принципам Брехта, а своїм власним творчим доробком ніби вступає в дискусію зі своїм видатним попередником. Мюллеру, зокрема, близькі розвинені й впроваджені Брехтом діалектична подача художнього матеріалу, «ефект очуження» тощо. Втім, при усій революційності й прогресивності творчого методу Брехта в центрі його п'єс стоять персонажі і їхні дії, а таку «бюргерсько-раціоналістичну» концепцію театру Мюллер вважав застарілою й неактуальною. Його «постдраматичний театр» пориває будь-які зв'язки з загальноприйнятою театральною традицією.

Перш ніж перейти до розгляду «хрестоматійного» твору німецької «постдраматургії» – «Гамлет-машини» („Hamletmaschine“, 1977) Х. Мю-

ллера, звернімося до ретроспективного розгляду генези означеного драматичного (чи радше, антидраматичного) явища. Німецький дослідник Бернхард Асмут (нар. 1934) в монографії «Вступ до аналізу драми» [1: 193-198], спираючись на літературознавчі студії Ганса-Тіса Лемана (нар. 1944), зокрема його працю «Постдраматичний театр» (1999), аналізує еволюцію драматичного мистецтва, починаючи від перших античних комедій і трагедій. Літературознавець вказує, що з XVIII ст. відбувається поступовий відхід від моделі «закритої драми», і в XX ст. ці процеси модифікації або «деформації» драматичної форми призводять до появи якісно нової форми драми, а саме «плюрімедіальної (багатовимірної) форми представлення» [1: 193]. При цьому відхід від класичної форми відбувався в три етапи. На першому етапі «закрита драма» еволюціонує до «відкритої» форми. Другий етап позначився «кризою драми» (Петер Сонді), результатом чого стала епізодія драми і, як наслідок, епічний театр Брехта. В останні десятиліття XX ст. постає «постдраматичний театр» (це вже третій етап), який Г.-Т. Леманн називає також «театром за межами драми» або «театром без драми» [1: 193-194].

Характерною рисою постдраматичного театру, на думку дослідників (Г.-Т. Леманн, Б. Асмут), стає відсутність дії, сюжету, фабули в сенсі логічної причинно-наслідкової послідовності подій. Термін «драма», як відомо, означає «дію». Постдраматичний театр постає як такий, що принципово відмовляється від подієвої канви. Відтак, зміст представленого стає розмитим, незрозумілим, і такі п'єси дуже важко переказати або щонайменше віднайти в них конкретну історію.

Отже, постдраматична п'єса – це лише «текстовий матеріал», з яким автор робить певні художні маніпуляції, а втілення такого «матеріалу» на сцені залишає вільний простір для рефлексій, інтерпретацій тощо.

Наступними ознаками постдраматургії є відсутність дійових осіб, а отже, гри, діалогів, зав-

дяки яким традиційно відображається дія. Варто вказати також на зменшення важливості текстового наповнення драми, нехтування мімезисом й руйнування театральної ілюзії. Науковці засвідчують також появу «якісно нових «виконавців» (Performer), які прийшли на зміну «акторам» (Actor), сценічний акцент на «тілесності», аж до проявів болю» [1: 195].

Щодо мови персонажів, то дослідники (Г.-Т. Леманн, П. Сонді, Б. Асмут) констатують «розпад діалогів» та відмову театру від драматично-діалогічного представлення». За словами Х. Мюллера, «немає жодних підстав для діалогу, тому що більше немає ніякої історії» [1: 195].

«Гамлет-машина» – «найчорніша п'єса Мюллера» (Вольфганг Еммеріх) [2] – драма (або радше сказати, «пост-драма») на дев'ять сторінок, створена на основі авторського перекладу шекспірівського «Гамлета». Звинувачений Еріхом Хонекером ще у 1965 р. в розповсюдженні «життєненавистницького, міщанського скептицизму», який загрожує соціалістичному устрою держави, Х. Мюллер, справді, своїми текстами бунтував проти вдаваної моралі, традиційних, застиглих у часі й просторі способів мислення й звичках. «Агресивний» автор, продовжуючи мистецьку лінію свого вчителя Брехта, методично провокує свою публіку, переслідуючи головну мету: збудити діалектичне мислення в глядача. Х. Мюллер переконаний: «Все, що робиться в Німеччині, має провокувати війну і сприйматися як війна. І театр не можливий в Німеччині, окрім як у якості війни проти публіки. Немає ніякої демократичної традиції: ані в нас, ані в Федеративній республіці. Публіка розуміє тільки війну. Лише тоді, коли на неї напасти, з'явиться слабка надія, що вона почне захищатися. Це єдина надія» [3].

Драма «Гамлет-машина», «складена» (в буквальному значенні цього слова) з п'яти прозових фрагментів, т. зв. «монологічних блоків» [5], містить «текстовий матеріал», який лише певною мірою підпорядкований фігурам – саме «фігурам», а не дійовим особам – а відтак, у ній не знайдеш ані дії, ані діалогів персонажів.

Ще одна особливість драми полягає в комбінації приватного й літературного «матеріалу». Свідченнями приватних «вкраплюванням» є імпліцитно чи експліцитно виражена присутність власного *vita*: «Жінка з петлею на шії Жінка з розрізаними венами Жінка з передозуванням НА ВУСТАХ БІЛОГО ПОРОШКУ Жінка з головою у газовій духовці. Вчора я припинила себе вбивати» [4: 547]. Цей пасаж відтворює фактичні події з біографії автора: в 1966 р. дружина драматурга Інґе Мюллер після кількох невдалих спроб покінчила життя самогубством.

Літературний «матеріал» представлений безпосереднім «цитованням» й орієнтацією на шекспірівського «Гамлета» та античні міфи. Трагедія Шекспіра є, без сумніву, центральною для розуміння п'єси Мюллера.

Перший акт або, за словами Х. Мюллера, «мо-

нологічний блок» [5] називається «СІМЕЙНИЙ АЛЬБОМ» і відкривається словами «Я був Гамлетом». Це представлення у формі минулого часу безпосередньо кореспондує з шекспірівським «Гамлетом». Фігура Гамлета, яка традиційно трактується як втілення меланхолійного, бездіяльного інтелектуалізму, у Мюллера еволюціонує до образу мислителя, який усвідомив, що «бути», як і «не бути» однаковою мірою є хибними позиціями. Діалог з хвилями «БЛАБЛА» яскраво підкреслює безсилля і самокритику інтелектуала: «Я стояв на узбережжі і говорив з хвилями БЛАБЛА, за спиною – руїни Європи» [4: 543].

У статті «Німеччина – це Гамлет» (1986) Х. Мюллер розмірковує: «Хто такий Гамлет? Я не знаю. Але пригадую вірш Фердинанда Фрайліграта до революційного періоду. Там є рядки: «Німеччина – це Гамлет». Думаю, що ця думка сьогодні знову актуальна. Інтелігенція збентежена. Дедалі важче вірити в утопію, бачити перед собою перспективу. Останні відлуння подій 1968 р. давно стихли. І тепер ми шукаємо свого місця у часі, між епохами. В такому становищі Гамлет завжди опиняється тією фігурою, на яку можна спроектувати свої проблеми. Ніхто просто не знає, яке рішення треба зараз приймати. У тому, що не хочеш, можна ще знайти якусь однотайність. Але вирішальної позиції ні в кого немає. Це і є ситуація Гамлета» [6].

В цьому акті, як того і вимагає «сімейний альбом», згадуються основні «родичі» Гамлета – дядько, вдова-мати – і експліцитно представлений основний мотив шекспірівської трагедії – вбивство дядьком батька Гамлета і підступний зв'язок коханців: «На порожній труні навалився дядько на вдову МОЖЕ ТОБІ ДОПОМОГТИ ЗАЛІЗТИ ДЯДЬКУ РОЗСТАВ НОГИ МАМО» [4: 545].

Другий «монологічний блок» має назву «ЄВРОПА ЖІНОК» і містить авторську ремарку: «Enormous room . Офелія. Її серце – годинник». Здавалося б, в цьому акті з'являється дійова особа – Офелія, проте це припущення відхиляється, оскільки посилення на мовця одразу ж заперечується доповненням у дужках: [Хор / Гамлет]:

«ОФЕЛІЯ [Хор / Гамлет]

Я – Офелія. Яку не втримала ріка. Жінка з петлею на шії Жінка з розрізаними венами Жінка з передозуванням НА ВУСТАХ БІЛОГО ПОРОШКУ Жінка з головою у газовій духовці. Вчора я припинила себе вбивати. Я сама зі своїми грудьми своїми стегнами своєю утробою. Я трошу знаряддя мого полону стілець стіл ліжко. Я нищу ратне поле що було моїм домом. Я розчахую двері, щоб всередину увірвався вітер і лемент світу. Я розбиваю вікно. Скривавленими руками я шматую фотографії чоловіків яких я любила і які мене використовували на ліжку на столі на стільці на підлозі. Я сплячу свою в'язницю. Кидаю сукні в вогонь. Я викидаю годинник зі своїх грудей, колись це було моє серце. Виходжу на вулицю, одягнена у свою кров» [4: 547].

Показовим в цьому «монологічному блоці» є

самовизначення «Я – Офелія», що різко контрастує з початковим висловленням Гамлета «Я був Гамлетом», а також те, що виконавець цього монологу є «Хор / Гамлет». Пасаж, що піднімає тему насилля, смерті, сексу, наскрізь пронизаний біографічним мотивом самогубства Інги Мюллер, і в якому, відповідно, автор п'єси Хайнер Мюллер еволюціонує до *scripteur* – цілком в дусі «смерті автора» Ролана Барта.

Місцем дії третього акту під назвою «СКЕР-ЦО» стає «університет небіжчиків» – алюзія на Віттенберзький університет, де навчався шекспірівський Гамлет. Тема пасивної інтелігенції й марності знань в цьому «блоці» особливо увиразнюється. Розлогі режисерські ремарки зображують мертвих філософів, які закидають Гамлета книгами зі своїх кафедр-могил, балет небіжчиків (знову перед читачем / глядачем з'являється збірний образ жінок-самогубць: «Жінка з петлею на ший Жінка з розрізаними венами і т.д.»), які зривають з Гамлета одяг. З домовини з написом «Гамлет 1», що стоїть вертикально на сцені, виходять Клавдій і Офелія, одягнена як повія. Офелія виконує стриптиз.

Четвертий акт «ЧУМА В БУДІ БИТВА ЗА ГРЕНЛАНДІЮ» починається з промови Гамлета, який знімає «маски і костюми» і постає перед глядачем в образі «ВИКОНАВЦЯ РОЛІ ГАМЛЕТА». Заголовок акту вказує на конкретну історичну реальність: це, насамперед, антирадянське повстання в Угорщині у жовтні 1956 р. Культ особистості в період соціалізму хоча й не носить у п'єсі ім'я «Сталін», проте однозначно впливає з опису:

«Скам'яніла надія. Його ім'я може бути різним. Надія не збулася. Пам'ятник лежить на землі, скинутий новою владою після трьох років після поховання ненависного й величного» [4: 549-550].

«Битва за Гренландію» в алегоричній формі вказує на «льодовий період» сталінізму, який, «заморозивши» гуманні ідеї соціалізму, поховав під льодовим покривом Гренландію – «зелену країну», тобто, «країну майбутнього», оскільки зелений колір символізує надію і майбутнє. «Текстовий блок» закінчується сценою, в якій Маркс, Ленін і Мао – трійця святих комунізму – з'являються на сцені в образі трьох оголених жінок, яким «Виконавець ролі Гамлета» пробиває сокирою голови.

Акт п'ятий «НЕСАМОВИТО ЧЕКАЮЧИ / В ЖАХЛИВИХ ОБЛАДУНКАХ / ТИСЯЧОЛІТТЯ» складається з монологу Офелії, яка сидить в інва-

лідному візку, а два чоловіки в лікарських кітелях перев'язують її з ніг до голови марлевими пов'язками. У цьому «блоці» заявлений «персонаж» також водночас «видозмінюється», як тільки Офелія промовляє: «Говорить Електра» [4: 554]. Електра, яка мстить за свого батька Агамемнона, постає жіночим антиподом бездіяльному Гамлету. Втім, якщо класична Електра в цьому відношенні переважає пасивного й слабого Гамлета, то це не стосується мюллерівської Офелії-Електри, яка вся в пов'язках сидить в інвалідному візку:

«Говорить Електра. В осерді темряви. Під сонцем тортур. Усім метрополіям світу. Від імені усіх жертв. Я виштовхую сім'я, яке прийняла. Я перетворює материнське молоко в своїх грудях в смертельну отруту. Я забираю назад світ, що породила. Душу стегнами світ, що вийшов з мене. Ховаю його навіки в своєму лоні. Геть щастя смиренності. Хай живе ненависть, презирство, повстання, смерть. Істина відкриється вам тоді, коли вона увірветься у ваші спальні з ножами м'ясника» [4: 554].

«Вмонтовані» натяки на образ терористки Ульфріде Майнгоф, а також на сатанинську терористичну організацію з Лос-Анджелесу «Manson Family» доводять, що насилля не є виходом з глухого кута суспільства. Заключні слова Офелії-Електри і водночас усієї п'єси є цитатою з промови терористки Сьюзан Еткінс, однієї з учасниць «Manson Family», на суді: «Істина відкриється вам тоді, коли вона увірветься у ваші спальні з ножами м'ясника».

Отже, феміністичне прочитання «Гамлет-машини» навряд чи відповідає авторській інтенції. Жіноча активність в поєднанні з насиллям не є переконливою альтернативою чоловічій пасивності інтелектуала-мислителя Гамлета.

Попри всю «чорнушність», брутальність та очевидну серйозність постановки проблем у п'єсі, «Гамлет-машину» варто сприймати радше як гротеск, як іронізацію «поганої» дійсності. За словами драматурга, «якщо «Гамлет-машину» сприймати не як комедію, значить, п'єса не вдалася» [7: 105].

Надія на щось нове жевріє саме у сприйнятті п'єси публікою, яка повинна радикально відмовитися від усталених істин і звичок – і нехай для цього потрібно було вдатися до агресивних, шокуючих, заборонених прийомів. Адже Х. Мюллер переконаний: «Перша ластівка надії – це страх. Перший вияв нового – жах» [8: 259].

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Асмут Бернхард. Вступ до аналізу драми / Бернхард Асмут; пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова]. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. – 220 с. Перекладено з оригіналу: Bernhard Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse. 7. Auflage (ISBN: 978-3-476-17188-7) published by J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH Stuttgart, Germany. Copyright © 2009
2. Emmerich Wolfgang. Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe / Wolfgang Emmerich. – Leipzig, 1996. – S. 360.

3. Müller Heiner. Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Herausgegeben von Gregor Edelmann und Renate Ziemer / Heiner Müller. – Frankfurt am Main 2/1996. – S. 20.
4. Müller Heiner. Die Hamletmaschine / Heiner Müller / Werke. Herausgegeben von Frank Hörnigk. – Band 4: Die Stücke 2. – Frankfurt am Main, 2001. – S. 543-554.
5. Müller Heiner. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen / Heiner Müller. – Köln, 1992. – S. 294.
6. Müller Heiner. Deutschland ist Hamlet / Heiner Müller / Die Deutsche Bühne 7 (1986). – S. 10.
7. Müller Heiner. Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche / Heiner Müller / 3. Auflage. – Frankfurt am Main, 1996. – S. 107-115.
8. Müller Heiner. Anmerkungen zu Mauser. / Heiner Müller / Werke. Herausgegeben von Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste.– Band 4. Die Stücke 2.– Frankfurt am Main, 2001 – S. 259-260.

Наукове видання

**БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС
(BRECHT-HEFT):**

статті, доповіді, есе:

**Збірн. наук. праць (філолог. науки):
№ 3**

Ред. колегія

О. Є. Бондарева, П. В. Білоус, Е. Віцисла та ін.

Видання виходить за фінансової підтримки
ПрАТ «Ліктрави» м. Житомир та «Мартін Байер Груп»
Die Herausgabe des Heftes wurde unterstützt
von der PrAG „Liktravy“ und „Martin Bauer Group“

Ідея та шеф-редактор: доктор філологічних наук, професор О. С. Чирков
Відповідальні редактори: Л. В. Закалюжний, М. Л. Ліпівіцький
Технічний редактор та верстка: Т. М. Безверха

Надруковано з оригінал-макета авторів
Підписано до друку 22.10.15. Формат 60x84/8. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк різнографічний.
Ум. друк. арк. 13,83. Обл. вид. арк. 18,73.
Наклад 300. Зам. 121.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка
м. Житомир, вул. Велика Бердичівська, 40

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ЖТ №10 від 07.12.04 р.
електронна пошта (E-mail): zu@zu.edu.ua